

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**Ação alegórica em Esperando Godot:
jogo musical**

CILIANE BEDIN

Florianópolis, outubro de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**Ação alegórica em Esperando Godot:
jogo musical**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Teoria Literária sob orientação do Professor Doutor Claudio Celso Alano da Cruz, UFSC, e sob co-orientação do Professor Doutor Christophe Bident, UPJV.

Florianópolis, outubro de 2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

BEDIN, CILIANE

Ação alegórica em Esperando Godot : Jogo musical /
CILIANE BEDIN ; orientador, Christophe Bident -
Florianópolis, SC, 2013.
256 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. I. Bident, Christophe. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

*Sob Tua forma cósmica descortino
O vasto universo dos seres,
Santos e sábios divinos
Embrenhados em retomas cavernas,
Sua natureza de serpente (Kundalini),
Outrora virulenta, hoje domada,
Soerguida pelo amor na vara do despertar.
Senhor Brahma, Deuses dos deuses,
Sentado sobre a cabeça de cada sábio,
No trono refulgente que é o lótus de mil raios!
O Bhagavad Gita*

AGRADECIMENTOS

Aos meus Queridos Orientadores, professor Claudio e professor Christophe, pelo apoio irrestrito, pelo acolhimento e pela orientação segura à concretização deste trabalho, além da experiência de trabalho que me foram pessoalmente e intelectualmente importantes. Meu profundo agradecimento.

Agradeço ao professor Claudio que, nos ricos anos de orientação, foi-me um Mestre.

Aos atores e atrizes, Amandine Couderc-Vantard, Amanda Gartner, Ana Luz, André Sarturi, Fernando Trauer, Gil Guzzo e Milene Lopes Duenha, agradeço por acreditarem neste trabalho e pela entrega sempre criativa nos ensaios. Obrigada também pelas ricas experiências compartilhadas.

Aos amigos e colegas que participaram dos ensaios e dos *Ensaaios Abertos*, contribuindo de modo fundamental às encenações.

À Pós-graduação da UFSC e a École doctorale da UPJV, assim como aos professores, secretários e colegas dos respectivos programas.

À Capes, que me oportunizou realizar o processo de doutorado com o auxílio inestimável da bolsa, tanto no Brasil quanto na França.

À professora Alai Diniz e ao professor Pedro de Souza pelas ricas contribuições na qualificação deste trabalho.

À professora Márcia Ivana de Lima e Silva e ao professor Yannik Butel, que fizeram a gentileza de ler o trabalho e escrever pareceres favoráveis à defesa.

Agradeço à professora Márcia Ivana pelo incentivo intelectual e pessoal, que foi sempre generoso, na minha trajetória.

A Universidade Estadual de Santa Catarina, a Universidade Federal de Santa Catarina e a Université Picardie Jules Verne, por disponibilizar salas para ensaio e gravação. Ao Centro de Artes Cênicas da UDESC, em especial às professoras Maria Brigida de Miranda e Fátima Costa de Lima por disponibilizarem as salas para os ensaios, a ajuda na iluminação do Vitor Ribeiro do Valle, e à paciência da secretária Iarima Castro Alves Cardoso. Ao DAC, agradeço em especial a Zélia Regina Sabino e ao Carlos Fante por disponibilizarem o Teatro da UFSC para ensaios, ao Luciano Bueno Oliveira, que auxiliou na iluminação, e o apoio do José Carlos Mariano do Carmo. Ao Centre de Recherche en Arts, em especial ao professor Christophe por disponibilizar a sala para os ensaios.

Ao Fred Malverde e ao Cristian Faig pelo arranjo e execução das músicas *The night in Tunisa*, que nos chega como um jazz com retorno e improviso, tão íntimo à leitura de *Godot*, e pela criação da música *Bach-Police*, que fazem parte do DVD. Agradeço ao Fred pela força nas aulas sobre teoria musical.

À dedicação e gentileza do Daniel Monteiro e Yago Cavalcante na criação e edição do DVD.

Ao Eduardo Ferreira das Neves Filho e ao Lorenço Sogabe pelo apoio sempre irrestrito ao me incentivarem em continuar meus estudos.

Ao Simone Lo Porto pelo incentivo carinhoso em acreditar e me fazer acreditar em seguir um trabalho prático.

Ao amor incondicional, Swamin Maitreyananda, Swamini Lakshimi, Swamini Prema Anandi.

A minha família e aos meus amigos pelo amor e por sempre demonstrarem acreditar em mim.

RESUMO

Busca-se lançar um olhar sobre a *ação* de *Esperando Godot* e trazê-la à cena por um viés musical. Este trabalho é realizado a partir de dois movimentos: um “teórico” e outro “prático”. No primeiro movimento, parte-se da contextualização da obra de Beckett naquilo que se convencionou chamar de “a crise do drama”. *Godot*, como se sabe, rompe com elementos do chamado teatro tradicional e, dentre eles, o conceito de *ação*. Um caminho é uma volta às estéticas de Aristóteles e Hegel na tentativa de compreender uma noção de ação simbólica que seria contraponto à ação de *Godot*. Para tal discussão, a argumentação vale-se das reflexões de Benjamin, momento em que se encontra a distinção entre o conceito de *símbolo* e *alegoria*. Assim, a tentativa foi aproximar o conceito de *alegoria* a *Godot*. Ao estudar tal conceito, percebe-se também uma possibilidade de relacionar *alegoria* e *jogo*. Percurso que, primeiro, busca apontar dois modos de compreender o *jogo* na obra de Beckett. O primeiro relacionando-se à compreensão de representação, e o segundo à possibilidade da criação cênica. O segundo passo do percurso, então, é buscar relacionar *jogo* e *música*. Para tal tarefa, busca-se compreender a dimensão musical na obra de Beckett. Depois, com alguns elementos da música em mãos a tentativa é realizar leituras da obra, apontando a presença desses elementos musicais nela. Quando a discussão digire-se à encenação, dois elementos musicais se tornam fundamentais: *harmonia* e *ritmo*, dentre outros secundários. Para por em *jogo* a *Godot*, realiza-se duas partituras: uma de texto e outra de cena. A primeira joga com as ações fragmentadas da obra para arranjar uma partitura de texto. Na segunda, ao colocar em *jogo* a primeira partitura, busca-se a construção cênica das ações fragmentadas. Na passagem do texto à cena, a tentativa é trazer elementos da música para construir as cenas, dentre eles, a noção de *acorde* do jazz. Relaciona-se assim *improviso* a partir de acordes musicais. Tendo essa proposta em vista, parte-se às encenações. Apresentam-se assim quatro encenações: *Didi e Gogo: mais um dia*; *Godot em dias felizes* e *Quatro variações de Godot*, e *Godot*. As encenações estão disponíveis em DVD. O passo seguinte é a justificativa das escolhas realizadas nas encenações, momento em que se traz ao corpo do texto a apresentação dos trabalhos realizados com os atores nos trabalhos cênicos.

RÉSUMÉ

Nous avons cherché à nous focaliser sur l'*action* de *En attendant Godot* et à la monter sur scène au moyen d'une voie musicale. Ce travail est réalisé à travers deux mouvements: un "théorique" et un autre "pratique". Dans le premier mouvement, nous partons du contexte de l'œuvre de Beckett à partir de ce qu'il est convenu d'appeler "la crise du drame". *Godot*, c'est connu, rompt avec les caractéristiques du théâtre traditionnel et, parmi elles, avec le concept d'*action*. Il est donc nécessaire de se tourner vers les esthétiques d'Aristote et de Hegel afin de comprendre la notion d'*action symbolique* qui serait un contrepoint de l'action de *Godot*. Pour une telle discussion, l'argumentation s'appuie sur les réflexions de Benjamin où il est possible de trouver la distinction entre le concept de *symbole* et celui d'*allégorie*. Ainsi, la démarche consiste de lier le concept d'*allégorie* à *Godot*. Lors de l'étude de ce concept, il est possible de percevoir une relation entre *allégorie* et *jeu*. Démarche qui cherche, tout d'abord, à indiquer deux modes de compréhension du *jeu* dans l'œuvre de Beckett. D'abord, en le mettant en relation avec la compréhension de jeu de représentation, puis, dans un second temps, avec la possibilité de création scénique. La deuxième étape de la démarche a alors été de chercher à lier *jeu* et *musique*. Pour réaliser cette tâche, il est nécessaire d'appréhender la dimension musicale dans l'œuvre de Beckett. Ensuite, l'approche consiste à réaliser des lectures de l'œuvre, soulignant la présence de ces éléments musicaux chez elle. Lorsque le sujet de la discussion évolue vers la mise en scène, deux éléments musicaux deviennent fondamentaux: *harmonie* et *rythme*, parmi d'autres de dimension secondaire. Pour mettre en scène *Godot*, il a été réalisé deux partitions: l'une du texte et l'autre de la scène. La première interprète les actions fragmentées présentes dans l'œuvre. La seconde met en *jeu* la précédente dans une tentative d'apporter des éléments de la musique pour la construction des scènes, parmi eux, la notion d'*accord* du jazz. Quatre mises en scène ont été ainsi conçues : *Didi et Gogo: un jour de plus* ; *Godot, les beaux jours* ; *Quatre variations sur Godot*, et *Godot*. Les mises en scène sont disponibles en DVD. L'étape suivante présente la justification des choix réalisés lors des mises en scène, moment où la présentation des travaux réalisés avec les acteurs lors des travaux scéniques est apportée au corps du texte.

ABSTRACT

To analyze the action of “Esperando a Godot” it is expected and also staged from a musical perspective. This work was made starting from two movements: one theoretical and another practical. In the first movement we start from the contextualization of the Beckett work, that was called “a crise do drama”. Godot, as we know, breaks with the elements of traditional theatre and because of this also the action concept. For that reason is necessary to observe the two aesthetics of Aristóteles and Hegel with the attempt of understand the idea of the symbolic action which will be the counterpoint to the Godot action. For such discussion, the argumentation is valid itself for the Benjamin’s reflections, when it found the distinction between the symbol concept and the allegory. In that way, the attempt was to approximate the allegoric concept to the Godot aesthetic. On having studied the allegoric concept, there was perceived also the possibility of relating allegory and game. This study try to search two ways of understandings the game in the Beckett play. The first one, relating to the comprehension of representation and the second one to the possibility of the scenic creation. The second step of the study relates game and music. For such task, we need to understand the musical dimension in the Beckett work. After that, with some musical elements the attempt is to realize readings of the play, indicating the presence of these musical elements. When the discussion turns into the staging, two musical elements become fundamentals: harmony and rhythm, between other secondaries. Then, to bring into the play to Godot, it’s divided in two processes: a score of text and other one of scene. The first one, to play with the fragmented actions of the work to arrange a score of texts. The second one, on having placed in game the first score, to look for the construction of scenes. For this second process, which involves directly the staging work, the attempt is to search in the notion the jazz chords to realize this passage. In that way, improvisations are related from musical chords. Having this proposal, it is begun from the staging. In that way, four stagings are presented : *Didi e Gogo: mais um dia*; *Godot em dias felizes*, *Quatro variações de Godot* and *Godot*. The staging are available in DVD. The following step is the justificative of the choices realized in every staging, moment in which the presentation of the works made with the actors are shown in the text.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO I - AÇÃO ALEGÓRICA E SIMBÓLICA.....	29
1.1 DRAMA EM PERSPECTIVA: <i>GODOT</i>	29
1.2 AÇÃO SIMBÓLICA.....	44
1.2.1 Ação e mundo moderno	49
1.3 AÇÃO ALEGÓRICA EM ESPERANDO GODOT	55
CAPÍTULO II - O JOGO EM ESPERANDO GODOT	79
2.1 ALEGORIA E JOGO.....	79
2.2 A INCERTEZA DO JOGO.....	87
CAPÍTULO III - JOGO MUSICAL EM GODOT	103
3.1 A MÚSICA NO TEATRO DE BECKETT.....	103
3.2 MANUSCRITO DE GODOT	115
3.3 PARTITURA MUSICAL	134
3.3.1 Partitura de texto e cena	147
CAPÍTULO IV - EXPERIÊNCIAS COM GODOT	161
4.1 PARTITURAS DE CENAS	161
CAPÍTULO V - EXPERIÊNCIAS E TENTATIVAS COM GODOT: HISTÓRIAS, ESCOLHAS E JUSTIFICATIVAS DAS PARTITURAS DE TEXTO E CENA	163
5.1 EXPERIÊNCIAS DE ENCENAÇÃO: BREVE INTRODUÇÃO	163
5.2 DIDI E GOGO: MAIS UM DIA	164
5.3 GODOT EM DIAS FELIZES	173
5.4 QUATRO VARIAÇÕES SOBRE GODOT.....	183
5.5 GODOT.....	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	221
INTERNET	231
ANEXOS	233
ANEXO I	233
ANEXO II	240
ANEXO III.....	247

ANEXO IV 252

ANEXO V..... 255

INTRODUÇÃO

Esse trabalho é a continuação de minha Dissertação de Mestrado, realizada na Pós-graduação em Literatura da UFSC, sob a orientação do professor Claudio Celso Alano da Cruz, e defendida em 2006. Naquele momento, foquei a pesquisa sobre a capacidade mimética na arte dramática direcionada ao conceito de ação, o que resultou em um recorte de duas peças consideradas representativas para o teatro ocidental: Édipo Rei, de Sófocles, e Esperando Godot, de Samuel Beckett. Ao fazer esse recorte, busquei aproximar e afastar duas obras a partir da ação que nelas pode estar contida, a saber, a busca e a espera. Esse trabalho foi publicado pela Editora da PUC/RS em forma de livro em 2008.

Em 2009, entrei no doutorado pela Pós-graduação da UFSC, com muitas pretensões teóricas. Dentre elas, fazer um cruzamento de leituras: a primeira, Benjamin e Beckett, e a outra, Brecht e Adorno. No primeiro ano, quando cursava as disciplinas obrigatórias, contudo, veio o desejo de uma relação mais concreta com o teatro. Tive algumas experiências teatrais, dentre as quais aquelas primeiras, no colégio, em que a gente brincava que era árvore, algumas rebeldes, durante a adolescência, outras poéticas, com textos de Kalil Gibran e, por fim, as experiências na Universidade, com liberdades e limites. Ao entrar no doutorado, assim que cumpri as disciplinas obrigatórias, em conversa com o professor Claudio sobre uma encenação que havia visto, de Esperando Godot, surgiu uma ideia. Por sensibilidade, ele fez uma pergunta mais ou menos assim: por que você não faz uma encenação de Godot? Minha resposta, na hora, foi: sim! E a pergunta em seguida, que não veio em tom reflexivo, e revelava uma insegurança sobre mim mesma: eles aceitam sem experiência? Além de me incentivar no papel de encenadora, o professor Claudio me chamou a atenção para olhar com cuidado a dimensão musical de Godot para refletir sobre o processo de encenação.

Parei, então, as leituras e fui para a Biblioteca da Universidade de São Paulo, USP, pesquisar dissertações e teses com uma proposta teórica e prática. No acervo, encontrei trabalhos que se guiavam por esse viés, mas o que me marcou, nesse movimento, de modo decisivo, foi a abertura de possibilidades: um universo cênico se abria! De volta, aulas como aluna ouvinte, em disciplinas sobre encenação, na Universidade Estadual de Santa Catarina, UDESC; oficina de interpretação, baseada em improviso; leituras sobre a prática teatral; encenações, tanto de grupos de Florianópolis quanto de fora. Além de todos esses

movimentos incidirem diretamente na minha formação, afirmou-se em mim o sentimento de fazer um trabalho teórico-prático, embora também ficasse evidente a dificuldade que tal processo implicaria no sentido de que se necessita mostrar concretamente aquilo que se discute em termos teóricos em tal trabalho. À parte isso, assumi o projeto como um desafio que tem na base um “colocar (se) em jogo”, momento em que a arte nos faz olhar e sentir a nós mesmos, queimando falsos conceitos, aceitando limites, explorando novos universos, enfim, nos faz buscar expandir a percepção às vibrações dessa eterna e infinita dança chamada vida¹.

Outro momento decisivo para este trabalho, e fruto de experiências singulares, foi o período da bolsa-sanduíche na França. Ao conhecer pessoalmente o professor Christophe, senti que estava em boa companhia e o tempo só confirmou a intuição. De nossas conversas ampliei e aprofundei as leituras sobre a obra de Beckett. A pesquisa na França foi fundamental para meu trabalho. O acervo sobre a obra beckettiana é enorme, como se pode imaginar, e ter acesso, sobretudo, à bibliografia referente à relação entre música e a obra do autor foi decisivo para o trabalho. A partir de pontos comuns de proposta de pesquisa surgiu a possibilidade de realizarmos um trabalho de cotutela. Assim, ingressei no doutorado em Arts du spectacle, na Université de Picardie Jules Verne, UPJV, momento em que cursei disciplinas, acompanhei discussões sobre teatro, participei de Grupo de Estudos, oficina na graduação, colocando-me cada vez mais em contato com o universo teatral. Além disso, morar em Paris me oportunizou a experiência de entrar em contato com um universo artístico muito rico, que inclui desde peças conhecidas e representativas até peças com linguagens e propostas novas, realizadas dentro e fora dos muros da capital. Dessa trajetória eu não poderia passar imune, pelo contrário, elas foram importantes no campo pessoal e decisivas para a formação intelectual.

A mudança de projeto me trouxe, então, um novo desafio: refletir sobre a ação de *Esperando Godot* e trazê-la à cena, trabalho que busco realizar em dois movimentos: um “teórico” e outro “prático”.

A tese está dividida em cinco capítulos. O primeiro, intitulado “Ação simbólica e alegórica”, é constituído de três seções marcadamente teóricas. Na primeira seção, apresentamos uma

¹ Preciso confessar já que fiz um casamento de doutorado maravilhoso com *Esperando Godot*! É, para mim, uma peça que não cessa de me trazer pequenas descobertas sempre que me coloco a reler passagens, falas, tentando tatear esses universos...

perspectiva do drama, sobretudo, a partir do teórico Raymond Williams, para contextualizar a obra de Beckett no século XX, tomando outras obras teatrais. Disso, desprende-se uma questão fundamental para o texto: a compreensão de ação em *Godot*, o que implica uma retomada do conceito quando buscamos entendê-lo a partir da oposição entre arte simbólica e alegórica, oferecida por Walter Benjamin na sua obra *Origem do drama barroco alemão*, discussão que se encontra na segunda seção, momento em que trazemos ao texto duas obras teóricas: a *Poética*, de Aristóteles, e a *Estética*, de Hegel. Ao trazê-las, junto com obras teatrais fulcrais para os dois filósofos, buscamos argumentos que as aproximam ao conceito simbólico de arte e, se assim for, como essas duas obras poderiam oferecer uma compreensão, como buscamos chamá-la, de ação simbólica, a qual seria um contraponto à ação de *Godot*, que se aproxima, por sua vez, ao conceito de alegoria. Apresentamos esse ponto na terceira seção, cuja discussão acerca da ação na obra beckettiana é estabelecida a partir do conceito alegórico de arte, estabelecido, como se sabe, por Benjamin no *Trauerspiel*, momento em que colocamos para primeiro plano a reflexão benjaminiana.

No capítulo *O jogo em Esperando Godot*, buscamos delimitar, sobretudo, dois modos distintos de entender o jogo, que se desprendem de leituras da peça. Uma primeira compreensão pode se ligar a uma expressão habitual dos personagens, que se orienta à espera vazia e definitiva. Por outro lado, quando observadas do ponto de vista da encenação, e aqui temos um segundo modo de compreender o conceito, esses jogos habituais sugerem um ato prazeroso de criação, momento em que o jogo é observado do ponto de vista da encenação. O caminho para entender a relação aqui proposta entre jogo e música começa pela palavra *Trauerspiel*. Rouanet, que realizou a tarefa de tradução do livro de Benjamin, na apresentação da obra, faz o desmembramento da palavra *Trauerspiel*. Para ele, *trauer* significaria a tristeza do exílio que teria expulsado os sons favorecendo o campo da significação da linguagem, enquanto que *spiel*, compreendido por jogo, apontaria a esfera da locução livre da linguagem. Na noção de *spiel* estaria contida uma relação entre lúdico e jogo, explorada por Benjamin quando se volta para os jogos infantis que, segundo o filósofo, estariam impregnados de comportamento mimético, compreensão que se manifesta no horizonte da linguagem. Tomamos a liberdade de tratar, nessa seção, alguns pontos que relacionam jogo, capacidade mimética e linguagem, buscando uma base teórica geral sobre a relação entre jogo e criação – tentamos aprofundar também essa questão quando trazemos ao trabalho uma leitura do ensaio benjaminiano intitulado “Caça às

borboletas”, encontrado em *Infância em Berlim*: 1900, e que está disponível em Anexo. A segunda seção do capítulo dois, *As incertezas do jogo*, é dedicada à compreensão da primeira noção de jogo contida nas peças de Beckett. Como aponta grande parte da crítica, haveria em *Godot* uma espécie de “jogo de representação”, ou seja, um “jogo” que não poderia acabar, devendo ser sempre retomado e refeito pelos personagens na tentativa de preencher o vazio da espera. Esse ponto toca questões importantes para uma leitura de *Godot* como, por exemplo: a ação, o conflito, a oscilação entre a presença e a ausência do “jogo representacional”, a falibilidade da linguagem, dentre outras, que conferem um lugar ímpar à obra no contexto do século XX.

No terceiro capítulo, deixamo-nos levar pela ideia sedutora de ler e ouvir *Godot* quando se busca compreender a presença da música na estética beckettiana. Buscamos, assim, fazer uma transição entre a parte “teórica” e a “prática” do trabalho neste capítulo.

Em um primeiro momento, na seção *A música no teatro de Beckett*, trazemos ao trabalho a importância que a música teve na obra do dramaturgo. Em biografia, James Knowlson aponta diferentes períodos e tratamentos que o escritor teria dado à música em sua estética. Partindo desse argumento, passamos a olhar outras peças, sobretudo, aquelas em que um cuidado musical é manifesto, momento em que observamos, inclusive, depoimentos de encenadores, atores, músicos, que trabalharam diretamente com o dramaturgo ou que levaram à cena obras com atenção à esfera musical. No artigo de Edith Fournier, intitulado “*Marcel Mihalovici et Samuel Beckett, musiciens du retour*”, dedicado à criação conjunta dos dois artistas, uma leitura maravilhosa nos é oferecida: ouvir *Godot*! Sugestão que vai em direção ao nosso trabalho de pesquisa. Nesse mesmo artigo, o autor trata de uma característica da estética de Beckett fundamental para nosso trabalho, ou seja, a presença do “retorno”, que nos faz traçar, a partir da fortuna crítica, pontos de aproximação entre Beckett e Joyce, buscando observar a importância do “tempo circular”, sobretudo, na estética do primeiro. Ao fazer esse movimento, retomamos um ponto indicado por Ludovic Janvier sobre uma possível composição para *Godot*. Isto é, a compreensão de tempo circular estaria ligada à ideia de um “refrão” dito sempre pela dupla, Vladimir e Estragon, no decorrer da peça, sugerindo esta composição. Neste momento, chegamos a um ponto curioso ao ter a possibilidade de entrar em contato com o manuscrito de *Godot*, disponível na Bibliothèque Nacional de France.

Gostaria de contar, antes, meu primeiro encontro com o manuscrito, revelando meu deslumbramento, e porque não dizer: meu

ato apaixonado para definir minha movimentação patética naquele dia. Quando soube da disponibilidade do manuscrito, pela página da internet da BNF, fiquei empolgada com a idéia de ver (com os dedos...) o original de Godot. Segui todo o ritual: biblioteca, pedido formal, justificando com as melhores intenções, papéis e documentos. No dia e hora marcada, eu estava lá, sentada em uma sala pequena, cadeiras estofadas de veludo, cortinas largas e compridas nas janelas – sentindo-me dentro de uma descrição das casas burguesas européias do século XIX, feitas por Benjamin nos seus ensaios. Na minha frente, sobre a mesa, o apoio em veludo vermelho para colocá-lo. O relógio na parede marcava a espera: cinco minutos e nada; dez minutos, nada; quinze minutos e, ainda, nada; até que escutei alguém entrar pelos fundos da sala. Os passos no chão de madeira acompanhavam a minha aceleração, e veio a surpresa, algo mais ou menos assim: “Desculpe, o manuscrito d’En attendant Godot está disponível em microfilme, lá no primeiro piso”. Resposta: “Oui?!”. Desci das nuvens ao som da marcha fúnebre... Tenho consciência de que entrar em contato com o manuscrito original de Godot é algo extraordinário, tamanha é a sua importância para o século XX².

Ao observar o manuscrito, então, buscamos comparar, aproximando e afastando, à edição publicada por Les Éditions de Minuit, na tentativa de explorar o argumento de Janvier sobre a importância do “refrão” em Godot. Essa comparação assim nos permite ler uma composição das ações quando olhamos para a circularidade e fragmentação delas, tendo também nesse movimento, como base, a argumentação teórica de Benjamin. Visto isso, na segunda seção, intitulada Partitura musical, o ponto de partida é uma sugestão do próprio Beckett, ao falar com o amigo e encenador Roger Blin, para olhar o texto teatral como uma partitura musical. Essa sugestão nos leva a perceber a obra a partir, sobretudo, de duas perspectivas musicais: ritmo e harmonia³.

Cabe dizer aqui que não tenho uma formação musical que me permitiria dar um suporte maior por um viés musical ao trabalho. Esse argumento é válido tanto para a leitura de Godot, a partir dos elementos

² Digo, já aqui, que a emoção de ver o manuscrito em microfilme não diminuiu.

³ Nesse mesmo movimento, buscamos trazer também a *melodia* para possíveis leituras e, como se sabe, esse elemento parece implicar, quando o deslocamos para o universo teatral, um campo rico em interpretações. Cabe dizer também que não tenho uma formação musical que me desse suporte para aprofundar a discussão do ponto de vista musical.

musicais que citamos anteriormente, quanto para o processo de passagem à cena, quando nossa atenção se volta à improvisação musical. A terceira seção desse capítulo é subdivida em uma seção secundária, mas não menos importante, intitulada Partitura de texto e cena, cujos argumentos centrais são dois. O primeiro é a composição de partituras de texto a partir de fragmentos de *Godot*. Isto é, tendo como pano de fundo algumas reflexões de Benjamin sobre fragmentação e alegoria, buscamos jogar e assim compor partituras textuais que são pontos de partida à encenação. O segundo é, a partir dessa partitura de texto, jogar e compor uma partitura de cena, momento em que o processo se abre às possibilidades de criação cênica. Isso significa também compreender que a partitura de texto pode ser alterada assim que posta em jogo pelos envolvidos.

Para levar à cena fragmentos de *Godot*, então, não levamos em consideração as rubricas de Beckett que descrevem, por vezes, de modo minucioso, a movimentação dos personagens. Como se sabe, uma obra teatral assim que “terminada”, está sujeita às diferentes distorções do leitor, do ator, do encenador, ou mesmo do tempo, que não garantem, como é sabido também, uma intenção do escritor. A questão que surge daí é: como levar à cena uma peça tão conhecida como *Godot*? Todo mundo, ou quase todo mundo sabe (sempre tem os desavisados!) que *Godot* não vem. O que poderia fazer um público, avisado ou não, deixar-se levar pelas cenas?

Uma sugestão para a passagem de texto à cena é utilizar-se do jogo de improviso, cujas idéias centrais encontram-se nas reflexões de Viola Spolin e Jean-Pierre Ryngart. Valemo-nos, ainda, de reflexões de Huizinga sobre o jogo, e Caillois, que retoma e amplia pontos tratados pelo primeiro, particularmente quando o segundo toca a relação entre jogo e improviso. A improvisação, como se sabe, encontra-se tanto na arte teatral quanto na musical, e a passagem de texto à cena, assim, não poderia ser outra que não fosse a dimensão musical. Quer dizer, o processo de passagem da partitura de texto para a partitura de cena tem como base um processo musical. Na música, o improviso é marca do jazz! Buscamos trazer, sobretudo, a noção de acorde do jazz para relacionar aos jogos cênicos.

Se, por um lado, não haveria uma compreensão de ação no sentido tradicional, por outro, a peça é composta por inúmeras ações. Assim, ao final dessa seção, trazemos ao texto um argumento que, embora não se apresente desde o início deste trabalho, é-nos fundamental à compreensão da obra. Martin Esslin aponta em *Teatro do Absurdo* que *Esperando Godot* faz uma recusa “inabalável” em

obedecer qualquer “regra” consagrada de construção dramática, e a questão que surge é: como uma peça sem uma “ação” sustentar-se-ia durante dois atos? O autor, contudo, afirma que, embora a peça não apresente componentes chamados tradicionais do teatro, possui um forte “jogo teatral”. Essa leitura nos é fundamental para compreender, primeiro, a ação da obra e, segundo, relacioná-la à teatralidade. Um dos pontos importantes que se desprende das discussões sobre teatralidade, e que nos agrada em especial, é a de que na prática teatral todos os elementos passam a ter um nível de igual importância, ou seja, não haveria “fórmulas” ou “receitas” de como se realizar uma encenação, visto que inúmeros são os caminhos possíveis.

O capítulo IV é constituído pelas atuações realizadas pelos atores e atrizes a partir de diferentes partituras de texto. Chamamos as quatro encenações, que compõem o DVD de Ensaios Abertos. A primeira encenação, Didi e Gogo: mais um dia, tem a atuação dos atores Fernando Trauer e Gil Guzzo, e foi realizada em 2010. A segunda, Godot em dias felizes, com as atrizes Amanda Gardner e Ana da Luz, em 2011. A terceira, Quatro variações sobre Godot, com a atuação de André Sarturi, em 2012-13, que teve o embrião e as primeiras cenas com a atriz Amandine Couderc-Vantard na França em 2012. A quarta, Godot, tem a atuação de André Sarturi e Milene Lopes Duenha, em 2013.

Uma questão que nos parece importante dizer aqui é a de que propor encenações de Esperando Godot é uma tarefa difícil. Além de ter sido a obra que tornou a literatura beckettiana conhecida no mundo, é peça fundamental para uma perspectiva teatral no século XX. Se, por um lado, ela implica questões fulcrais para o teatro, que devem ser vistos de modo cuidadoso, por outro lado, talvez seja necessário um ato inocente para se permitir criar a partir da obra. Optamos, assim, por realizar a apresentação do DVD trazendo desenhos que surgiram desde o primeiro momento em que passamos a olhar a obra do ponto de vista da encenação, imaginando, portanto, esboços de movimentações, partituras, acordes, quicá, ainda com aqueles olhos um tanto ingênuos.

O quinto e último capítulo é dedicado à apresentação das justificativas das encenações. Neste capítulo, em um primeiro momento, contamos um pouco como cada encenação se tornou concreta: apresentação de idéias que nortearam os trabalhos, singularidades de cada encenação, algumas histórias de cada uma delas, etc. Num segundo momento, do ponto de vista da partitura de texto, buscamos mostrar algumas das escolhas realizadas no momento de arranjo alegórico das

ações fragmentadas de Godot. Com a mesma intenção, apresentamos de modo mais detalhado escolhas tomadas das encenações. Nesse momento, a partitura de cena ganha uma atenção maior, tendo em vista a riqueza que o texto ganha quando levado à cena, o que nos remete aos mais variados e distintos universos: os atores, os processos de improvisações, os jogos propostos que surgem no decorrer dos ensaios, os elementos cênicos, e ainda poderíamos agregar outros mais “subjetivos”: sentimentos e emoções, as relações de grupo, energias, o dia-a-dia, enfim, tantos outros que podem ser somados quando passamos a observar os processos de encenação. Deparamo-nos com tal gama de universos que o ato de selecionar as escolhas já é uma tarefa que nos coloca em encruzilhadas!

A decisão de fazer um trabalho “teórico” e “prático”, portanto, fez-me sair da pesquisa marcadamente teórica, comum em nossa área de estudo, fazendo com que ela fosse compartilhada com outras pessoas. Viver um trabalho de criação cênica, buscando sentir, compreender, sugerir, respeitar, e tantos outros verbos que poderiam ser trazidos e conjugados aqui, é uma experiência que nos faz crescer, tanto do ponto de vista pessoal quanto profissional. As encenações, nesse trabalho, são, sobretudo, um movimento de permitir-se experimentar, colocando (e a nós mesmos) em jogo uma obra fundamental para o teatro ocidental no século XX⁴.

Além da constante conversa com os orientadores, à medida que fui tomando conhecimento da fortuna crítica que se debruça sobre a dimensão musical da obra, tive uma maior definição da proposta: refletir sobre a ação de Esperando Godot e trazê-la à cena por um jogo musical.

Cabe explicitar algumas questões sobre as traduções que apresentamos no corpo do texto. Para a peça Esperando Godot, estamos utilizando a tradução de Flávio Rangel, que foi realizada para ser encenada pela Companhia Teatral Cacilda Becker, que teve como encenador o próprio tradutor. Outra que utilizamos é a de Fábio de Souza Andrade, de 2005, que é um estudioso da obra de Beckett. Também nos valem, em alguns momentos, de traduções realizadas para outras línguas, inclusive, a do próprio autor para a versão em inglês. Outro ponto sobre tradução que gostaríamos de esclarecer aqui na introdução são as opções de citação dos textos de língua estrangeira. Quando as obras literárias de Beckett são citadas em bloco, no corpo do texto, optamos por citar em francês e na nota de rodapé em português, traduções feitas pelos tradutores citados anteriormente. Quando as

⁴ Nunca havia assumido o papel de encenadora, e essa é a estréia!

citações não são em bloco, optamos por citar as traduções em português. Quanto ao manuscrito, optamos por citar em francês quando é feita em bloco no corpo do texto. Tomamos a liberdade de nos aventurar a traduzir tanto o manuscrito nas notas de rodapé, quanto partes de peças do dramaturgo quando não tínhamos disponível a tradução para o português. Tendo em vista que grande parte da fortuna crítica citada no trabalho foi encontrada em língua francesa, optamos por traduzir no corpo de texto e em francês nas notas de rodapé.

CAPÍTULO I - AÇÃO ALEGÓRICA E SIMBÓLICA

E assim a reflexão faz todos nós covardes. E assim o matiz natural da decisão, Se transforma no doentio pálido do pensamento. E empreitadas de vigor e coragem, Refletidas demais, saem de seu caminho, Perdem o nome de ação.

SHAKESPEARE.

1.1 DRAMA EM PERSPECTIVA: *GODOT*

A *ação* de *Esperando Godot* pode ser compreendida como a *espera*. A *espera* por Godot⁵. Godot não vem, sabe-se, mas podemos nos perguntar: quem ou o que é Godot? Para os personagens, ora a salvação, ora a danação. Em entrevista, Samuel Beckett disse que se soubesse, teria escrito na peça (JANVIER, 1964, p. 145). A ausência de um significado para a *imagem* Godot sugere, pois, uma *alegoria* à *ação*, que não se esgota no decorrer da peça, nem mesmo ao final⁶.

Em seu livro, *Tragédia moderna*, Raymond Williams dedica o capítulo “Impasse e aporias trágicas” para tratar de mudanças importantes no drama do século XX, momento em que encontramos, dentro de uma perspectiva, Tchekhov, Pirandello, Ionesco, chegando, por fim, a Beckett⁷.

Tchekhov teria dado os primeiros passos para um novo modo de criação teatral. Embora herdeiro de uma tradição realista do século XIX, cuja crença repousa em última instância numa visão de mundo em sua totalidade, o dramaturgo, porém, perceberia a separação entre “fatos

⁵ Autores como Martin Esslin, Ludovic Janvier, James Knowlson, Raymond Williams, Peter Szondi Fábio de Andrade, de perspectivas distintas, apontam para a *espera* como um dos elementos centrais da obra.

⁶ Na Dissertação de Mestrado apontei para a leitura da *ação* como uma *alegoria* no sentido benjaminiano. Sugestão oferecida pelo professor Claudio em conversa. Naquele momento, não desenvolvi este ponto, limitando-me apenas a indicá-lo em nota de rodapé. A intenção agora é retomá-lo e aprofundá-lo na tese.

⁷ Como se sabe, a virada do século XIX para o XX é marcada por inúmeras inovações na arte de um modo geral e, dentro dessa, digamos, explosão artística, as expressões teatrais começaram a romper com o chamado teatro tradicional. Buscaremos apresentar nessa seção algumas peças consideradas representativas para o teatro nessa virada do século, focando no século XX.

públicos e privados, ou entre experiências privadas e públicas” (WILLIAMS, 2002, p. 183), o que provocaria um colapso entre essas duas esferas, muito embora, segundo Williams, "um colapso social é um colapso pessoal" na obra do dramaturgo (2002, p. 190). Isto é, Tchekhov teria captado o gradativo distanciamento entre ser e mundo, mas mesmo nessa condição parece acreditar em uma relação entre ambos, pois um colapso social seria também reconhecido e vivido na experiência pessoal (2002, p. 183). Em *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi, no capítulo “A crise do drama”, reserva, junto com outras obras, um lugar especial para Tchekhov, sugerindo que as peças do dramaturgo confrontariam as obras teatrais do século XIX, mas carregariam ainda aspectos desse “terreno tradicional” (2001, p. 36). O ato de renúncia se tornaria, para o autor, um dos novos elementos trazidos à cena e sua presença encaminharia os personagens, passo a passo, ao isolamento, traço encontrado em obras como *As três irmãs*, de 1901, que, por exemplo, apresentaria “seres solitários, ébrios de lembranças, sonhadores do futuro” (SZONDI, 2001, p. 46). Se lembrarmos, a peça começa um ano após a morte do pai dos personagens centrais - momento em que a cidade provinciana já teria perdido sentido -, e o desejo comum, que fica ecoando, por vezes em tom de desespero no palco, é: *Vamos para Moscou!* Tal expectativa seria o “retorno ao passado, que deve ser ao mesmo tempo o grande futuro” (SZONDI, 2001, p. 47). O aspecto de recusa, contudo, como nos chama a atenção ainda Szondi, é somente uma tendência, já que os personagens “continuam a viver em sociedade e não tiram da solidão e nostalgia as últimas consequências, persistindo um ponto flutuante entre o mundo e o eu, o agora e o outrora” (2001, p. 49)⁸.

⁸ Para Szondi, a dramaturgia de Tchekhov teria ainda a presença do *diálogo*, porém ele “não tem peso algum” (2001, p. 50). O “diálogo”, nessa perspectiva, aproximar-se-ia a uma espécie de monólogo, pronunciado, contudo, como nos chama ainda a atenção o autor, em sociedade (2001, p. 50). Em discussão televisiva, de 1968, transmitida pelo canal “WDR” da Alemanha, após a exibição filmada de uma representação de *Comédia*, de Beckett, e do filme *Filme*, também do autor, em trabalho conjunto com Alan Schneider, Adorno e Martin Esslin entram em acordo dizendo que os personagens beckettianos não fariam diálogos, mas, sim, sobreporiam monólogos, argumento que é reafirmado por Adorno (1994, p. 103). Em *Godot* há uma frase de Estragon que nos parece pôr a nu essa situação: “Vladimir: E mesmo assim... (*Pausa*) Como é possível... Eu não o estou chateando? Estragon: **Não estou prestando atenção**” [grifo nosso] (1976, p. 16).

Assim como Szondi percebe a dimensão do passado, que se manifesta, por sua vez, como possível futuro, na estética de Tchekhov, Williams, de modo distinto, também aponta para essa característica, tomando-o, o passado, como uma promessa futura. Na peça haveria uma memória, mesmo que deficiente, que carregaria um passado que significou algo, o que parece se transformar ou se converter em uma crença em relação ao futuro (WILLIAMS, 2002, p. 189). Para Williams, nessa perspectiva, o desejo dos personagens de voltar para a terra natal tornar-se-ia possível no dia em que o irmão Andrei assumisse o cargo de professor universitário, fato que, como se sabe, não acontece. Em *O jardim das cerejeiras*, quando discutem sobre o leilão da propriedade, o personagem Firs lembra que há quarenta ou cinquenta anos o manejo das cerejas rendia muito dinheiro: "havia tanta cereja seca que nós mandávamos carroças e mais carroças cheinhas para Moscou e Kharkov. (...) Havia um segredo para prepará-las" (TCHEKHOV, 1994, p. 176). A crença no trabalho, como possibilidade de um futuro próspero, estaria presente nas duas peças, porém, como nos chama ainda a atenção Williams, "a energia para o trabalho é consumida, neste contexto, pelo próprio esforço de concebê-lo" (2002, p. 190), orquestrando indivíduos para uma direção: "toda ação é autocancelada" (2002, p. 187)⁹.

Tanto Williams quanto Szondi, de bases distintas de argumentação, percebem a importância da obra de Tchekhov na medida em que a compreendem como ponto flutuante entre o terreno tradicional e uma "dramaturgia"¹⁰. Ao observarem uma resignificação na relação entre ser e mundo que o cerca, seja pela percepção de um colapso comum entre ambos ou por uma tendência ao isolamento, caracterizada pela atitude de renúncia dos personagens, acompanhamos, como sugere outro teórico do drama, Francis Fergusson, o início "das salas de espera" (1964, p. 169). A expressão é significativa se pensarmos nas obras que ganharam força no contexto teatral a partir do início do século XX,

⁹ Cabe registrar aqui, como aponta Peter Szondi, nesse contexto de "crise do drama", a importância da obra de Ibsen, cuja expressão do passado é marcante nas obras, o qual seria revivido, ainda segundo o autor, como rememoração (1983, p. 63).

¹⁰ Algumas transformações da *ação* no drama podem ser encontradas, segundo Peter Szondi, já na obra de Maeterlinck, por exemplo, final do século XIX, que traria ao palco "dramas estáticos" e personagens "imobilizados" (1983, p. 49).

momento em que as “salas de espera” parecem aguardar ou, talvez, apontar à I Guerra Mundial¹¹.

Outra característica interessante que as peças de Tchekhov abarcam é a exploração das contradições do ser humano. Isso pode ser observado em diversos níveis na obra *As três irmãs*, como, por exemplo, nas expressões de Irina. Em um momento, ela afirma:

(...) o homem deve se esforçar, trabalhar com o suor do rosto, quem quer que seja, e só nisso reside o sentido e o objetivo da vida, a nossa felicidade e o nosso prazer (...) (TCHEKHOV, 1994, p. 107).

Em outro, afirma também:

Oh que desgraça eu sou... Não sei trabalhar, não vou mais trabalhar. Chega, chega! (...) Completei vinte e três anos, trabalho há muito tempo e os meus miolos estão secando, emagreci, enfeei, estou também envelhecendo, e não vejo recompensa alguma! (TCHEKHOV, 1994, p. 146).

Explorar ou enfrentar as contradições, intrínsecas ao ser humano, é uma riqueza estética nesse contexto, conferindo ao drama novas perspectivas de criação no século XX, o que é tratado também nas peças de Pirandello, muito embora o escritor italiano pareça levar a cabo a

¹¹ Beckett parecia atento para o momento decisivo da I Guerra Mundial na trajetória da história, pois, como se sabe, deu-se início a uma série de barbáries que culminaram na explosão das bombas atômicas, fato que reverbera na obra beckettiana. Vladimir, no texto traduzido por Flávio Rangel, diz: “É demais para um homem só. (*Pausa. Com vivacidade*) Por outro lado, o que adianta desanimar agora? A gente devia ter pensado em desistir quando o mundo era jovem, ali por 1900” (1976, p. 11). A sugestão que parece vibrar na obra aponta para as violentas mudanças que ocorreram a partir da I Guerra Mundial. Ainda, cabe registrar, junto com o crítico Ernest Gilles, que a frase seguinte de Vladimir: “A gente poderia se atirar da Torre Eiffel de mãos dadas; Éramos respeitáveis nesse tempo. Agora é tarde. Eles não deixariam nem subir lá” (1976, p. 11), pode fazer referência a uma época onde “*on portait beau*” (GILLES, 2009, p. 138). Vamos retomar esse ponto adiante quando o foco será a presença do *jogo* na obra.

complexidade do ser humano¹². Em 1921, com a estréia de *Seis personagens à procura de um autor*, o dramaturgo trouxe ao palco a percepção da impenetrabilidade do ser humano, revelada a partir das múltiplas “realidades” dos personagens (FERGUSSON, 1964, p. 184). No início da peça, a cortina do palco já está aberta e os atores e o diretor ensaiam uma peça de Pirandello. O ensaio é interrompido com a chegada de uma família de seis personagens que, de luto, procuram um autor que os ajude a representar seus dramas, revelando diversos níveis de tensão, dentre eles, a luta entre os personagens que entram em choque quando procuram expor a própria visão dos fatos (FERGUSSON, 1964, p. 185). Embora busquem apresentar suas versões, os personagens, no entanto, não chegam a um ponto comum, demonstrando a ilusão de qualquer possibilidade de entendimento entre as pessoas, e isto é exposto na famosa fala do personagem do Pai:

Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem o seu mundo de coisas! E como podemos entender-nos, senhor, se, nas palavras que eu digo, coloco o sentido e o valor das coisas como estão dentro de mim, enquanto quem as ouve lhes dá, inevitavelmente, o sentido e o valor que elas têm para ele, no mundo que traz consigo? Achamos que nos entendemos... e nunca nos entendemos! (PIRANDELLO, 2003, p. 294 - 295).

Os personagens tentam tomar o palco e substituir os atores procurando, assim, representar as situações vividas, mas acabam, sempre, sucumbindo à impossibilidade de significação, momento em que se revela a falta de certezas na relação entre o ser humano e o mundo, e o que resta, por sua vez, é “a ilusão de uma realidade comum” (WILLIAMS, 2002, p. 193). A descoberta da “verdade”, através da exposição dos fatos, portanto, é destruída, levando, como sugere ainda Williams, os personagens a uma “distância trágica” (2002, p. 195). O

¹² *Os seios de Tirésias*, de Apollinaire, trouxe em 1917 perspectivas particulares para o teatro no século XX, indo além de “imitações” fotográficas do “real” (APOLLINAIRE, *apud* READ, 2000, p. 139), transgredindo ou subvertendo assim o chamado teatro tradicional. Cabe lembrar também a transgressão das “certezas confortáveis” quando o dramaturgo traz ao palco assuntos polêmicos como a “metamorfose” do personagem Teresa ao se divorciar de seu marido e adotar uma identidade masculina. No início do século!

sofrimento deles residiria assim na impenetrabilidade, ou ainda na incomunicabilidade entre as pessoas, como é sugerida na fala do Pai vista anteriormente: “Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem o seu mundo de coisas!” (PIRANDELLO, 2003, p. 294)¹³.

Por um lado, a ilusão é posta de modo intransponível, o que torna o universo ficcional de Pirandello trágico, mas, por outro, o mesmo seria manifesto a partir de um forte traço cômico, conferindo uma espécie de relaxamento das tensões aos personagens (FERGUSON, 1964, p. 187). Quando acabam de encenar seus dramas, eles permanecem atrás de um telão, momento em que o diretor, primeiro, pede para um funcionário apagar todas as luzes, o que acontece: “o teatro cai na mais densa escuridão” (PIRANDELLO, 2003, p. 365) e, logo em seguida, pede, novamente, para acendê-las: “Eh, que é isso?... Deixem-me acesa ao menos uma lâmpada, para ver onde ponho os pés!...” (2003, p. 365). Qualquer tentativa de “solo seguro” é impossível, e o que ressoa no palco é a risada estridente da Enteada que afirma, ou reafirma até o final, a situação imperativa de ilusão na relação entre os seres humanos.

As obras após 1945 parecem enfatizar ou exacerbar essa suposta “impenetrabilidade” do ser humano, e isso pode ser percebido nas peças de Ionesco. Em *A lição*, o processo de aprendizado é cruel, basta lembrar as operações aritméticas ou as reflexões filológicas que o Professor busca ensinar à Aluna:

¹³ A estética de Pirandello é interpretada por parte da fortuna crítica como a revelação do engano da compreensão mútua entre os personagens, decorrente, também, da falha da linguagem. Esse ponto parece crucial na obra de Beckett. Célia Berretini, em *A linguagem de Beckett*, afirma que “é a desconfiança da linguagem verbal, a dúvida em relação ao seu poder de captar a realidade, de comunicar enfim, que dá origem a uma atitude de derrisão” (1977, p. 23). Não discordamos de tal argumento, porém a proposta aqui será a de tomar a linguagem de outro modo, isto é, a “comunicação”, verbal e não verbal, entre os personagens em *Godot* parece captar características cotidianas, como indica George Steiner (1990, p. 24). Vamos retomar esse ponto adiante. Cabe registrar a importância para o chamado teatro moderno da obra *Ubu Rei*, Alfred Jarry, de 1896. Um dos elementos inovadores, considerado pela crítica, é a linguagem utilizada pelo dramaturgo que, assim como outros elementos, rompia com um padrão utilizado na tradição teatral, não buscando, como reforça a crítica, “agradar” o público (HUBERT, 2003, p. 150). A primeira palavra da peça, dita pelo personagem Pai Ubu: “Merdre!” (JARRY, 1972, p. 353) foi considerada uma “bomba” para a época (HUBERT, 2003, p. 150).

Le Professeur : Je vais donc vous prier d'écouter avec la plus grande attention mon cours, tout préparé...

L'Élève : Oui, Monsieur.

Le Professeur : ... Grâce auquel, en quinze minutes, vous pouvez acquérir les principes fondamentaux de la philologie linguistique et comparée des langues neo-espagnoles.

L'Élève : Oui, Monsieur, oh !

Elle frappe dans ses mains.

Le Professeur, *avec autorité* : Silence ! Que veut dire cela ?

L'Élève : Pardon, Monsieur.

Lentement, elle remet ses mains sur la table.

Le Professeur : Silence ! (*Il se lève, se promène dans la chambre, les mains derrière le dos; de temps en temps, il s'arrête, au milieu de la pièce ou après de l'Élève, et appuie ses paroles d'un geste de la main; il perore, sans trop changer; l'Élève le suit du regard et a, parfois, certaine difficulté à le suivre car elle doit beaucoup tourner la Tête; une ou deux fois, pas plus, elle se retourne complètement*). Ainsi donc, Mademoiselle, l'espagnol est bien la langue, mère d'où sont née toutes les langues neo-espagnoles, dont l'espagnol, le latin, l'italien, notre français, le portugais, le roumain, le sarde ou sardanaple, l'espagnol et le neo-espagnol – et aussi, pour certains de ses aspects, le turc lui-même plus rapproché cependant du grec, ce qui est tout à fait logique, étant donné que la Turquie que moi de vous : Ceci n'est qu'une illustration de plus d'une loi linguistique très importante selon laquelle géographie et philologie sont soeurs jumelles... Vous pouvez prendre note, Mademoiselle. (1972, p. 118 – 119)¹⁴.

¹⁴ “Professor: Recomendo-lhe que escute, com a máxima atenção, a minha tese toda preparada... Aluna: Sim, senhor professor. Professor: ... Graças à qual vai poder adquirir em quinze minutos os princípios fundamentais da filologia

Em *A lição*, diferentemente da obra de Pirandello citada anteriormente, o ato trágico parece se tornar mais tirano, para não dizer atroz (WILLIAMS, 2002, p. 200 -201) e, ao final da obra, o Professor, na “lição de filologia”, que gira em torno da suposta etimologia da palavra punhal, desfere golpes na Aluna até a morte:

Le Professeur : Répétez, regardez (*Il fait comme le coucou*) Couteau... couteau... couteau...

L'Élève : Ah, j'ai mal... ma tête... (*Elle effleure de la main, comme pour une caresse, les parties du corps qu'elle nomme*) ... mes yeux...

Le Professeur, comme le coucou : Couteau... couteau...

(...)

Le Professeur : Répétez, répétez : couteau... couteau... couteau...

L'Élève : J'ai mal... ma gorge, cou... ah... mes épaules... mes seins... couteau...

Le Professeur : Mes hanches... couteau... mes cuisses... cou...

L'Élève : Couteau... ma gorge...

Le Professeur : Couteau... couteau...

L'Élève : Couteau... mes épaules... mes bras, mes seins, mes hanches... couteau... couteau...

Le Professeur : C'es ça... Vous prononcez bien, maintenant...

L'Élève : Couteau... mes seins... mon ventre...

Le Professeur, *changement de voix* : Attention... ne cassez pas mes carreaux... le couteau tue...

L'Élève, *d'une voix faible* : Oui, oui... le couteau tue ?

lingüística e comparada das línguas neo-espanholas. Aluna: Sim, senhor professor. *Bate palmas*. Professor: *com autoridade* – Silêncio! Que quer dizer isso? Aluna: Perdão, senhor professor. Professor: Silêncio (*Passeia, etc*). Ora o espanhol é a língua-mãe da qual nasceram todas as línguas neo-espanholas: o espanhol, o latim, o italiano, o francês, o português, o romeno, o sardo ou sardanápalo, - o espanhol e o neo-espanhol - assim como, devido a certos aspectos, o turco, que está, no entanto, mais próximo do grego, o que é absolutamente lógico, visto a Turquia ser vizinha da Grécia e a Grécia estar mais perto da Turquia do que eu da menina! Isto é apenas uma ilustração entre outras de uma lei lingüística muito importante segundo a qual geografia e filologia são irmãs gêmeas... Pode tomar nota, menina”. (s/d p. 83).

(1972, p. 142 – 143)¹⁵

Os personagens se encontram aqui dentro de um universo arbitrário que é desprovido totalmente de sentido (WILLIAMS, 2002, p. 200), e ainda que busquem pontos de reconhecimento, como na aritmética ou na filologia, por exemplo, demonstram, somente, o estado de irrealidade entre eles e o mundo circundante. Essa condição pode ser percebida também em *A cantora careca*, que no próprio título já insinua, tratando-se de Ionesco, a falta de sentido na situação vivida pelos personagens; sabe-se que, ao ler o texto, não se encontra nenhuma cantora e, ainda mais, careca, apenas um dos personagens, antes de sair de cena, quase ao final, lança a pergunta: “A propósito, e a Cantora Careca?” (IONESCO, s/d, p. 95); momento em que o palco é invadido por um silêncio geral, que é acompanhado pelo mal-estar dos personagens e a resposta, dita por outro personagem, segue o mesmo tom: “Continua a usar o mesmo penteado!” (IONESCO, sd, p. 57). A falta de sentido, a irrealidade, a ausência de comunicação entre os personagens são levadas ao extremo nas peças de Ionesco, e qualquer tentativa de romper tais condições é apresentada de maneira ridícula, como a “cena inglesa” entre Sr. e Sra. Martim, ainda em *A cantora careca*: após uma longa conversa para tentar descobrir de onde poderiam se conhecer, já que haveria uma sensação de familiaridade entre eles, os personagens se reconhecem, ao final do ato, unidos pelo laço do matrimônio¹⁶.

¹⁵ “Professor: Repita! Observe! (*Faz como o cuco*) Punhal! Punhal! Punhal! Aluna: Ah! Tenho dor... A minha cabeça, os meus olhos!... *Designa* Professor: Punhal! Punhal! (*Os dois de pé*) Repita, repita: punhal... punhal... Aluna: Tenho dor... A minha garganta, pu... Ah, os meus ombros!... Os meus seios!... Punhal... (...) Professor: Assim... está a pronunciar bem, agora... Aluna: Punhal... Meus seios... Meu ventre... Professor, *mudando de voz*: Cuidado... O punhal mata... Aluna, *com voz fraca*: Sim, sim... O punhal mata!” (s/d, p. 95).

¹⁶ Em entrevista, ao falar de sua estética, o dramaturgo afirma que escutava as pessoas que estavam ao seu redor, afirmando que elas fariam como se fala nos métodos de curso de língua estrangeira (IONESCO, *apud* LOMBEZ, 1998, p. 42). A peça de Ionesco seria “inspirada”, como afirma o autor, no método de aprender inglês chamado “Assimil” -, e algumas das frases seriam, assim, baseadas nas sentenças irrefutáveis do método (LOMBEZ, 1998, p. 42). Trazer esse método para a própria obra demonstraria a descrença no ser humano, com suas falas “prontas e vazias”, e qualquer tentativa fora dessa condição imperativa torna-se ridícula.

A partir de Ionesco difunde-se no contexto teatral do século XX uma condição baseada na ausência total de sentido, seja pela ilusão, pela irreabilidade, pela incomunicabilidade, entre outros motivos, que criariam uma espécie de “convenção dramática” (WILLIAMS, 2002, p. 200), muito embora, como nos chama a atenção ainda o autor, haveria peças que podem ser compreendidas para além dessa “convenção”, e aqui chegamos à peça chave desse texto: *Esperando Godot*¹⁷.

Algumas questões dessa perspectiva teatral explorada no século XX ressoam na obra de Beckett, basta lembrar a completa falta de sentido que acompanha a *espera* quando os dois *clochards* discutem sobre aquilo que esperam de Godot:

Vladimir : Je suis curieux de savoir ce qu’il va nous dire. Ça ne nous engage à rien.

Estragon : Qu’est-ce qu’on lui a demandé au juste ?

Vladimir : Tu n’étais pas là ?

Estragon : Je n’ai pas fait attention.

Vladimir : Eh bien... Rien de bien précis.

Estragon : Une sorte de prière.

Vladimir : Voilà.

Estragon : Une vague supplique.

Vladimir : Si tu veux.

Estragon : Et qu’a-t-il répondu ?

Vladimir : Qu’il verrait.

Estragon : Qu’il ne pouvait rien promettre.

Vladimir : Qu’il lui fallait réfléchir.

Estragon : A tête reposée.

Vladimir : Consulter sa famille.

Estragon : Ses amis.

Vladimir : Ses agents.

Estragon : Ses correspondants.

Vladimir : Ses registres.

Estragon : Son compte en banque.

Vladimir : Avant de se prononcer.

Estragon : C’est normal.

Vladimir : N’est-ce pas ?

¹⁷ Parece-nos que a expressão “ir para além”, sugerida por Williams, aponta para características que estão fora dessa suposta “convenção”, as quais não implicariam uma “retomada” de elementos tradicionais do drama, mas repensá-los dentro de um novo contexto. Apontaremos para uma possível leitura adiante quando o foco será exclusivamente *Godot*.

Estragon : Il me semble.

Vladimir : A moi aussi

(2010, p. 22- 23)¹⁸.

A falta de sentido, a dificuldade de comunicação, a *espera* como condição imperativa de que não se pode escapar, entre outras características, estão presentes na obra, aproximando-a às manifestações teatrais da época. Assim como outras obras do século XX, *Godot* põe em jogo questões fulcrais à arte dramática. Uma delas, fundamental para nosso trabalho, é: como compreender a *ação* em *Godot*?

Explora-se uma situação estática (ESSLIN, 1968, p. 41). Estado de inércia que é humanamente impossível. Pois, quem espera completamente parado? Pequenas ações são realizadas: contar piadas, comer, brigar, calçar sapatos, reclamar, cantar, brincar de representar, entre outras que podem ser consideradas “insignificantes”, mas que não deixam de ser ações e, ainda mais, parece-nos, realizadas de modo cotidiano, o que implica pensá-las não a partir de uma perspectiva objetivista, isto é, ações que visam objetivos maiores, mas de outro modo. Por exemplo, no primeiro ato os personagens elucubram em torno de uma árvore esquelética um hipotético suicídio: um objetivo. Estragon sugere que se enforcuem. Vladimir diz que não seria uma solução, mas, sim, uma maneira de se masturbar. “A gente goza?” (BECKETT, 1976, p. 26), pergunta Estragon. “Completamente”, responde seu companheiro. Estragon propõe, então, o enforcamento imediato. Vladimir aproxima-se da árvore, mas recua e diz: “Num galho? (*aproxima-se da árvore*). Não tenho confiança”. Estragon replica: “Sempre se pode tentar”:

Vladimir : Essaie.

Estragon : Après toi.

¹⁸ “Vladimir: Estou curioso para saber o que ele vai propor. Sem compromisso. Estragon: O que era mesmo que queríamos dele? Vladimir: Você não estava junto? Estragon: Não prestei muita atenção. Vladimir: Ah, nada de muito específico. Estragon: Um tipo de prece. Vladimir: Isso! Estragon: Uma vaga súplica. Vladimir: Exatamente! Estragon: E o que ele respondeu? Vladimir: Que ia ver. Estragon: Que não podia prometer nada. Vladimir: Que precisava pensar mais. Estragon: Dormir sobre o assunto. Vladimir: Consultar a família. Estragon: Os amigos. Vladimir: Os agentes. Estragon: Os correspondentes. Vladimir: Os registros. Estragon: O saldo do banco. Vladimir: Antes de se pronunciar. Estragon: Nada mais normal. Vladimir: Não é mesmo? Estragon: A mim, parece. Vladimir: Também a mim”. (2005, p. 38 - 39).

Vladimir : Mais non, toi d'abord.
Estragon : Pourquoi ?
Vladimir : Tu pèses moins lourd que moi.
Estragon : Justement.
Vladimir : Je ne comprends pas.
Estragon : Mais réfléchis un peu, voyons.
 (2010, p. 21- 22)¹⁹

Vladimir pára próximo à árvore, permanece em silêncio e parece se esforçar para seguir um raciocínio, falando: “Não compreendo.” (1976, p. 27). Estragon se prontifica a explicar, mas, antes, silêncio por instantes, talvez buscando uma explicação satisfatória, e argumenta: “O galho... O galho...”, logo em seguida, ficando sem palavras, furioso, manda Vladimir prestar atenção e a sua resposta é: “Minha única esperança é você.” Com dificuldades, Estragon recomeça: “Gogo magro; o galho não quebra; Gogo morre. Didi pesado; galho quebra; Didi fica sozinho. Enquanto que...”, ele procura uma palavra, mas Vladimir, como que satisfeito com a explicação, interfere: “Não tinha pensado nisso.” Há, aqui, um desvio do objetivo. Retomando a argumentação, porém, contradizendo o que havia dito, Estragon continua: “Se o galho enforca você; enforca a mim também.” Parece que o objetivo inicial vai, aos poucos, desmoronando. Vladimir retoma o pressuposto: “Mas eu sou mais pesado que você”. Estragon não tem mais certeza do que havia dito, colocando em dúvida a premissa: “Você que diz. Eu não sei. Há uma chance em duas. Mais ou menos.”. Há uma complicação na resolução. Vladimir pergunta o que eles vão fazer; Estragon, então, resolve: “Não vamos fazer nada. É mais prudente”, voltando, portanto, ao mesmo lugar:

Vladimir : Attendons voir ce qu'il va nous dire.
Estragon : Qui ?
Vladimir : Godot.
Estragon : Voilà !
 (2010, p. 23)²⁰..

¹⁹ “Vladimir: Então vá. Estragon: Você primeiro. Vladimir: Não, primeiro você. Estragon: Por quê? Vladimir: Você é mais leve. Estragon: Por isso mesmo. Vladimir: Não compreendo. Estragon: Raciocina.” (1976, p. 26).

²⁰ “Vladimir: Vamos esperar e ver o que ele diz. Estragon: Quem? Vladimir: Godot. Estragon: Isso.” (1976, p. 28).

Tomadas isoladamente, essas ações não parecem cumprir um objetivo de fim orientado, nada implica que os personagens devam discutir sobre os Evangelhos, cena seguinte, porque tentaram se matar, por exemplo, mas tais ações parecem servir para que os personagens mantenham-se no mesmo propósito. Beckett, parece-nos, não perde as ações da obra, muito embora uma compreensão de *ação* aqui não possa ser tomada de um modo tradicional²¹. Pois, quantas atividades os personagens precisam retomar e refazer para preencher o tempo da *espera*! Vladimir e Estragon são, como afirmam, inesgotáveis:

Vladimir : C'est vrai, nous sommes intarissables.

Estragon : C'est pour ne pas penser.

Vladimir : Nous avons des excuses.

Estragon : C'est pour ne pas entendre.

Vladimir : Nous avons nos raisons.

(2010, p. 80 - 81)²².

Por um lado, há uma situação imperativa da qual não se pode escapar, não há como fugir do fluxo temporal, por exemplo, e isso nos remete a situações limite como encontramos, sobretudo, nas obras de Pirandello e Ionesco e, por outro, há uma tentativa de suavizar essa condição quando os personagens retomam seus inúmeros passatempos, o que nos faz lembrar os argumentos de Francis Fergusson sobre os movimentos “espontâneos” dos personagens (1964, p. 187). Esse modo de compreender *Godot* nos leva à oscilação de elementos aparentemente opostos. Por exemplo, ao traduzir sua peça do francês para o inglês, Beckett acrescenta a palavra “tragicômica” à versão: *Waiting for Godot*:

²¹ O crítico Alexandre-Bergues, ao discutir a presença do elemento de repetição nas obras *Esperando Godot* e *Dias felizes*, sugere que parte da crítica literária chamou o teatro de Beckett de um “anti-teatro” ao buscar “definir” as obras beckettianas a partir, ou tomando como base de referência à análise, modelos voltados às poéticas clássicas. Assim como a produção teatral do final do século XIX e das décadas seguintes, como vimos brevemente, foram gradativamente se afastando do teatro tradicional.

²² “Vladimir: É verdade, somos inesgotáveis”. Estragon: Para não pensar. Vladimir: Temos nossas desculpas. Estragon: Para não ouvir. Vladimir: Temos nossas razões.” (2005, p. 120). Em *A experiência viva do teatro*, Eric Bentley afirma que ao acentuar aspectos puramente intelectuais no drama, um dramaturgo correria o risco de perder o solo da arte dramática: suas “ações cruas”, que dão vida e força ao drama (BENTLEY, 1981, p. 41).

*a tragicomedy in two acts*²³. A *espera* por Godot, como buscamos indicar já nessa seção, revela-se no cotidiano, mas, ao invés de um “absurdo arbitrário”, como se pode perceber nas obras de Ionesco, por exemplo, as peças de Beckett trazem ao palco um cotidiano absorvido ou envolvido por questões que não necessariamente nos remetem ao arbitrário. Em *Notes et contre-notes*, ao abordar questões de sua criação literária, Ionesco esclarece que o elemento cômico e trágico se encontram mesclados em sua estética, pois, para ele o cômico seria trágico, e a tragédia do homem seria “derrisória” (IONESCO, *apud* LOMBEZ, 1998, p. 40). Ainda, segundo o dramaturgo, nada pode seria tomado completamente sério e nada completamente leve (IONESCO, *apud* LOMBEZ, 1998, p. 40). Como indica Meyer, na obra *Le comique et le tragique*, o cotidiano nas obras de Ionesco é absurdo por revelar uma total falta de sentido nele (2003, p. 333) e, nas palavras do crítico, nada mais cotidiano e absurdo que o começo de *A cantora careca*:

Tiens, il est 9 heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l’eau anglaise. Nous avons bien mangé au soir. C’est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith. (IONESCO, 1972, p. 11)²⁴.

O cotidiano, parece-nos, também é trazido no jogo trágico-cômico em *Godot*, porém de modo distinto do qual encontramos em Ionesco. A afirmação de Jean Anouilh chega-nos como uma chave interessante de leitura da obra sobre esse ponto: “os pensamentos de Pascal interpretados pelos Fratellini” (ANOUILH, 2007)²⁵. Essa frase nos chega mais ou menos assim: uma dupla cômica em cenas de brigas, confusões, brincadeiras, mal-entendidos, momentos de separações e de pazes, dentre tantas outras ações aparentemente insignificantes, mas

²³ Não temos a pretensão de entrar em uma discussão de “gêneros” aqui, o que nos afastaria do foco do nosso trabalho, tendo em vista que essa discussão nos remeteria a uma retomada histórica do teatro e outras obras importantes que colocaram em xeque as definições tradicionais das duas “categorias”.

²⁴ “Veja só, são 9 horas. Nós comemos sopa, peixe, batatas com toucinho, salada inglesa. As crianças beberam água inglesa. Comemos bem, esta noite. Isto porque moramos nos arredores de Londres e nosso nome é Smith” (IONESCO, 1993, p. 13).

²⁵ “Le sketch des *Pensées* par les frères Fratellini” (ANOUILH, 2007).

com implicações sobre a transcendência ou sua ausência, a finitude humana, tão presente na passagem temporal, a angústia, o nada, para citar apenas alguns dos problemas espinhosos que a peça toca. No ensaio “Rien n’est plus drôle que le malheur”, que traz a famosa frase de Beckett no título, Anaïs Bonnier orienta sua argumentação na presença marcante da mistura dos “gêneros” em Beckett, e especialmente em *Godot*: a peça seria orientada por uma comicidade e, ainda segundo a autora, mesclada a uma problemática trágica (2009, p. 59).

A marca do trágico-cômico parece sugerida já na primeira cena. Estragon tenta, em vão, tirar suas botas (NAUGRETTE, 2009, p. 80). A rubrica marca as ações do personagem: “Uma estrada. Uma árvore. Entardecer. Estragon, sentado numa pequena elevação, tenta tirar o sapato. Faz um esforço com as duas mãos, pára exausto, descansa um instante e começa tudo de novo. Entra Vladimir” (1976, p. 9). A tentativa de tirar a bota, sem consegui-la, é um esforço, diríamos, exagerado, que sugere ao espectador um ar cômico, mas, logo em seguida, a fala de Estragon é implacável. Se, por um lado, os gestos chegam como um convite ao riso, logo em seguida essa leveza se mescla ao trágico: não há nada a fazer²⁶.

O *jogo* de aparentes polaridades assim parece arquitetar uma intrincada equação beckettiana que nos leva a uma espécie de paradoxo intrínseco à manifestação da *ação* aqui: Godot não virá, mas os personagens esperam. No primeiro ato, o impasse se mantém e um suspense, inocente ou não, fica reverberando no palco:

Estragon: Alors, on y va ?
Vladimir: Allons-y.

Ils ne bougent pas.

RIDEAU

(2010, p. 70)²⁷.

²⁶ Em seu artigo, “Les objets dans le théâtre de Beckett : En attendant Godot et Oh les beaux jours”, Catherine Naugrette faz um estudo sobre os objetos que aparecem nas duas peças citadas, e afirma que os objetos tornar-se-iam acessórios lúdicos ao serviço de uma *gag* ou de um número (NAUGRETTE, 2009, p. 80).

²⁷ “Estragon: Então vamos? Vladimir: Vamos. (*Eles não se movem*).” (1976, p. 100).

Tal impasse não encontra solução ao final da peça, momento em que aparece uma dissociação completa entre “fala” e “movimento”. A rubrica marca: “*ninguém se move*”, mostrando que, definitivamente, a chegada de Godot é ilusória:

Vladimir: Alors, on y va?

Estragon : Allons-y.

Ils ne bougent pas.

RIDEAU

(2010, p. 124)²⁸.

Esse suposto paradoxo sustentaria uma relação entre *alegoria* e *ação*, isto é, o caráter paradoxal deixaria em suspenso o significado de Godot, possibilitando também que a *ação* seja tomada de modo *alegórico* no sentido benjaminiano, como buscaremos mostrar adiante. Esse modo de entender a *ação* entra em confronto com conceitos tradicionais da arte dramática, e tentaremos apresentá-los a seguir a partir de duas estéticas consideradas representativas para a história do drama ocidental para, em um segundo momento, discutir a *ação* a partir das reflexões benjaminianas.

1.2 AÇÃO SIMBÓLICA

A *Poética*, de Aristóteles, é considerada uma das primeiras obras a discutir as artes poéticas e, em especial, a arte dramática, pois, como se sabe, o número de capítulos dedicados ao drama é desproporcional se comparado às outras artes tratadas no livro. Buscaremos retomar argumentos oferecidos pelo filósofo para relacionar o conceito de *ação* no drama a uma compreensão do conceito de *símbolo*, o que apontará, então, para a possibilidade de um enlace entre os dois conceitos, resultando naquilo que buscaremos chamar de *ação simbólica* na estética aristotélica²⁹.

²⁸ “Vladimir: Então, vamos? Estragon: Vamos. (*Eles não se movem*).” (1976, p. 187).

²⁹ Cabe salientar que já estamos nos valendo, como pano de fundo, dos argumentos sobre o conceito de símbolo oferecidos por Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, no capítulo, “Alegoria e drama barroco”.

No capítulo VI, da *Poética*, o filósofo apresenta aquilo que considera fundamental para a tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções’ (1973, p. 447).

Nessa passagem podemos perceber os elementos importantes para a tragédia, dentre eles, a ação³⁰. É comumente aceito que a ação é o elemento mais importante da tragédia para Aristóteles, pois ela não “imita” seres humanos, mas é “imitação de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação” (1973, p. 448)³¹. Sendo

Estamos utilizando a tradução de Sergio Paulo Rouanet, valendo-nos também da apresentação e das notas do autor. Outra observação importante é que, embora estejamos tratando de conceitos filosóficos nessa seção, nossa intenção está focada em uma discussão literária, não buscando, assim, uma discussão no âmbito da filosofia dos conceitos aqui tratados.

³⁰ Na *Poética*, Aristóteles apresenta os elementos que, para ele, compõem uma tragédia, a saber: *mýthos*, caráter, pensamento, elocução, melopéia e espetáculo, mostrando-os de dois pontos de vista, isto é, a partir da perspectiva do poeta trágico, o qual corresponde a ordem já citada, e a do público, que segue uma ordem inversa, conforme comentário de Eudoro de Souza. (SOUZA, Comentário VI da *Poética*, 1973, p. 483).

³¹ No capítulo VI da *Poética*, Aristóteles afirma que a tragédia é “a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: caráter e pensamento” (1973, p. 448). Muitos argumentos podem ser encontrados que buscam justificar a escolha aristotélica. Uma sugestão é oferecida pelo comentador W. D. Ross. A partir da distinção entre *ato* e *potência*, o *caráter*, opondo-se em certa medida ao *mýthos*, é “caráter-en-la-medida-en-que-es-inactivo” (ROSS, 1981, p. 406), estando em *potência*; Aristóteles, então, escolhe o *mýthos* que é, de certa maneira, um “caráter-en-acción” (ROSS, 1981, p. 406), algo que *poderia acontecer* e que acontece, pois está em *ato*. Ainda no capítulo VI Aristóteles afirma que não haveria tragédia sem *ação*,

assim, a primeira pergunta que surge é: o que é a *ação* para o filósofo? Essa não é uma questão fácil de ser respondida. Muitos autores especularam e especulam sobre esse conceito na *Poética*, tomando-o, sobretudo, como ponto passível de discussão.

De acordo com Francis Fergusson, e essa é uma leitura que nos agrada em especial, não há uma definição para aquilo que o filósofo considera como sendo a *ação*, sugerindo uma possível distinção entre *ação* e *mýthos* ao supor uma diferença entre “a ação e os acontecimentos pelos quais é manifestada” (1964, p. 229). Assim, a *ação* significaria antes um conceito análogo, compreensível quando interpretada a partir de manifestações e em referência a ações determinadas, enquanto o *mýthos* apontaria para a composição dos atos. Poder-se-ia tentar extrair uma noção geral do conceito, mas o autor atenta para o fato de que, sobretudo, a *ação* necessita de uma integração às manifestações determinadas de *uma ação*. Se, por um lado, Aristóteles não teria definido o conceito, dando margem para especulações, por outro, elegeu, como se sabe, *Édipo Rei*, de Sófocles, como a peça central da *Poética*, quando a discussão gira em torno do drama trágico. Buscaremos, nessa perspectiva, relacionar as ações da tragédia de Sófocles com argumentos oferecidos na *Poética* para uma sugerir uma compreensão de *ação simbólica*.

Sófocles compôs o início da *ação* de *Édipo Rei* no momento em que uma praga havia se instalado na cidade de Tebas. Embora muitos fatos importantes, presentes na matéria mitológica, como a morte do pai e o casamento da rainha, terem acontecido antes, o drama, como nos chama a atenção Lesky, desenrola passado e presente juntos (1990, p. 136). Ao ouvir as preces do povo tebano, Édipo vai à frente do palácio e declara: “Pois bem; eu mesmo, retomando à sua origem, hei de torná-los evidentes sem demora” (SÓFOCLES, 2002, p. 25). Édipo é, nesse momento, rei de Tebas, pois decifrou o enigma da Esfinge salvando outrora a cidade, e assume a responsabilidade de salvá-la novamente, o que só acontecerá quando a morte do antigo rei Laio for expiada, como anuncia Creonte, após consultar o oráculo de Delfos:

Teremos que banir daqui um impuro ou expiar
morte com morte, pois há sangue causando

porém poderia haver sem caracteres (1973, p. 448). Eudoro de Souza sugere que os caracteres poderiam ser entendidos, nessa passagem, como figuras não marcantes. (SOUZA, Comentário do capítulo VI da *Poética*, 1973, p. 483).

enormes males à nossa cidade. (SÓFOCLES, 2002, p. 23).

O início da peça é marcado por um propósito: a *busca* do responsável pelo assassinato de Laio (FERGUSON, 1964, p. 24). Nos capítulos VII e VIII, Aristóteles afirma que uma das características da *ação* na tragédia é a *linearidade*: as ações devem ser apresentadas a partir de uma sequência que contenha um início, um meio e um fim, disposta de tal forma que uma pessoa em contato com uma peça não chegasse ao final se perguntando: o que vem depois? (ROSS, 1981, p. 400); e o início deveria ser de tal maneira inteligível que não suscite a pergunta: por que isso está acontecendo? (1981, p. 400). Essa compreensão de linearidade da *ação* nos sugere uma compreensão simbólica de arte, e a questão que surge é: como estabelecer essa relação? No capítulo XI da *Poética*, o filósofo sugere que as ações do início necessitam implicar as ações do final - seguindo uma sequência *causal necessária*, sempre que se dá A deve-se dar B -, momento então em que a *ação* deve ser marcada por um ato de *reconhecimento*: “como indica o próprio nome da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer” (1973, p. 452)³². Podemos especular sobre esse ponto.

Se tomarmos o final de *Édipo Rei*, lembraremos que as malhas do destino apertam cada vez mais os personagens, e Édipo manda chamar o Pastor que o recebeu quando criança. Nesse momento, Jocasta, percebendo o conjunto do movimento, tenta persuadir Édipo para que desista, mas o personagem assume, como sugere Lesky, sem desvios a luta (1990, p. 140) - Jocasta entra no Palácio e se enforca, momento em que seus incensos ainda queimavam rumo ao céu (KITTO, 1990, p. 256)³³. Trava-se, assim, um embate entre Édipo e o Pastor e, ao final, Édipo leva o pior golpe: ele é aquele que (se) busca:

³² Aristóteles distingue *ação simples* e *complexa*. A primeira apresenta a mudança de fortuna sem *reconhecimento* e *peripécia* - “mudança dos fatos no contrário” (1973, p. 452) -, enquanto a segunda é a mudança que “se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente” (1973, p. 452).

³³ Para Nietzsche, Édipo é uma das figuras mais dolorosas das tragédias gregas, pois, em palcos apolíneos, leva a sua vontade até o fim, mesmo que o fim seja o seu próprio, precipitando e experimentando, nas palavras do autor, a destruição de si próprio (1992, p. 64 – 65).

Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se!
 Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja a
 derradeira vez que te contemplo! Hoje tornou-se
 claro a todos que eu não poderia nascer de quem
 nasci, nem viver com quem vivo e, ainda mais,
 assassinei quem não devia! (2002, p. 82)

Nas tragédias gregas, de um modo geral, os heróis se lançam em conflito provocando um desequilíbrio, em função, sobretudo, de sua desmedida, *hybris*, a qual deve retornar, novamente, à medida (KITTO, 1990, p. 256 - 268). Como sugere Werner Jaeger (2001, p. 325), nas peças de Sófocles, a crença na medida aparece, sobretudo, no coro:

Mas o homem que nos atos e palavras se deixa
 dominar por vão orgulho sem reear a obra da
 justiça e não cultua propriamente os deuses está
 fadado a doloroso fim vítima da arrogância
 criminosa que o induziu a desmedidos ganhos
 (SÓFOCLES, 2002, p. 62)³⁴.

A *Poética* parece confluir, de modo próprio, para a retomada da medida, conferindo à *ação* um ato de reconhecimento, momento em que ocorre, como vimos, uma mudança de fortuna na *ação*³⁵. O ponto que nos interessa em particular é perceber a crença em uma passagem que possibilitaria a tomada de um conhecimento totalizante, e parece-nos

³⁴ Outro modo de compreendê-lo, e que nos agrada em especial, é a perspectiva de Nietzsche. Para o filósofo, o coro é a revelação dionisiaca, a *desmesura*: “o símbolo do conjunto da multidão dionisiacamente excitada (...), a mais alta expressão da natureza e profere, como esta, em seu entusiasmo, sentenças de oráculo e sabedoria; como *compadecente* ele é ao mesmo tempo o sábio que, do coração do mundo, enuncia a verdade” (1992, p. 61). Em *O nascimento da tragédia*, o filósofo faz uma distinção entre aparência e verdade: a primeira diz respeito à beleza aparente, apolínea, enquanto a segunda, dionisiaca, revela o uno originário. Como nos chama a atenção Roberto Machado, em seu livro *Nietzsche e a Verdade*, a tragédia constitui um momento ímpar na arte grega para o filósofo alemão por possibilitar a reconciliação de duas forças legítimas e opostas: dionisiaca e apolínea (1999, p. 17 – 28).

³⁵ Algumas questões poderiam surgir desse ponto, como, por exemplo, quem toma conhecimento dos fatos? De qual perspectiva esse reconhecimento é percebido: pelos espectadores ou pelos próprios personagens? Eudoro de Souza chama a atenção para essa questão (SOUZA, Comentário do capítulo XI da *Poética*, 1973, p. 489).

haver aqui uma aproximação da *ação* ao conceito simbólico de arte. Para Aristóteles, o ato de reconhecimento em *Édipo Rei* é aquele que vem da própria composição dos atos, que busca ser natural, pois “a surpresa resulta de modo natural” (1973, p. 458)³⁶. Assim, no momento de desenlace, Édipo, ao chamar o Pastor - desenrolando, como nos sugeriu Lesky, passado e presente - toma conhecimento dos fatos, eliminando qualquer esperança³⁷. A mudança de fortuna, para o filósofo, como vimos, dá-se do “ignorar ao conhecer”, implicando um momento em que o ser humano toma contato com aquilo que estava velado. Esse modo de entender o desenlace para Aristóteles parece repousar na crença de uma visão totalizante, quando se pode tomar conhecimento total dos fatos, e tal compreensão aproximar-se-ia a um valor intrínseco ao conceito de *símbolo*: a apreensão total da realidade (BENJAMIN, 2004, p. 173 - 203). Se assim for, os argumentos da *Poética* indicam a possibilidade de uma relação entre a *ação* e o *símbolo*, cujo enlace poderia ser chamado de *ação simbólica*, carregando, assim, a crença de uma revelação totalizadora do “real”, a qual articula “um sentido transparente” a partir de uma obra determinada.

1.2.1 Ação e mundo moderno

O mundo moderno traz à discussão outro elemento que ganhou destaque na arte dramática: a subjetividade do ser humano. Na *Estética*, Hegel traz ao arcabouço teórico do drama a *vontade* dos personagens, ampliando o foco da discussão ao investigar quais são os motores que impulsionariam os personagens ao conflito. Esse modo de perceber o drama sugere uma primeira pergunta: a percepção da subjetividade

³⁶ Aristóteles dedica um capítulo para tratar dos modos de reconhecimento, que podem ser por sinais, cartas, memória, silogismo, composição dos atos, entre outros. O filósofo distingue os tipos de reconhecimento, dentre eles os mais e menos artísticos. De acordo com Eudoro de Souza, as peças que buscariam se valer de artifícios para realizar a mudança da fortuna seriam menos artísticas, como, por exemplo, aquelas que utilizariam o chamado *deus ex machina* (SOUZA, Comentário do capítulo XV da *Poética*, 1973, p. 495).

³⁷ O movimento do coro, nesse momento, como é conhecido, põe a nu uma das fragilidades humanas: “Com teu destino por paradigma, desventurado, mísero Édipo, julgo impossível que nesta vida qualquer dos homens seja feliz!” (SÓFOCLES, 2003, p. 83).

colocaria aqui em questão a visão totalizante contida na arte simbólica? Talvez.

Na poética aristotélica o que define as ações são dois elementos: o caráter e o pensamento, uma qualidade moral e outra intelectual, mas esses dois se revelam em ações. Assim, o que está em foco na poética aristotélica não são as forças propulsoras do movimento humano, mas como a sequência das partes poderia ser arranjada promovendo um “ato de revelação”, visto aqui a partir do elemento de reconhecimento. Hegel, por sua vez, busca compreender também aquilo que leva os personagens ao conflito, mostrando, assim, uma preocupação também subjetiva na arte dramática, reflexão fruto do mundo moderno³⁸.

Ao definir as regras de *ação*, lugar e tempo, Hegel afirma que “a única lei verdadeiramente inviolável é a unidade da ação” (HEGEL, 1995, p. 563). A interpretação desse ponto gerou e gera inúmeras polêmicas, como, por exemplo: o drama é composto de um conflito ou poderia haver um conflito principal e outros secundários, ou ainda, apresentaria inúmeros conflitos. Esse é um ponto passível de discussão na estética hegeliana que não temos a pretensão de discutir, mas perceber, a partir desse ponto, como o filósofo compreende a *ação* quando compara a tragédia antiga e a moderna, sugerindo mudanças no conceito de *ação*.

Hegel traz ao debate *Hamlet* quando busca demonstrar diferenças entre as duas manifestações de tragédia. Em um primeiro momento, o conflito da obra lembra peças como *Electra*, de Sófocles, e *Coéforas*, de Ésquilo, em que os filhos buscam vingar os laços sanguíneos (HEGEL, 1995, p. 619). Segundo o filósofo, os heróis nas tragédias gregas, quando se lançam em um conflito, agem em conformidade com um princípio moral que vai necessariamente de encontro a outra força moral igualmente legítima, o que não, necessariamente, aconteceria na tragédia moderna. Os heróis modernos agem em conformidade não somente com uma justificação moral, mas porque obedecem, sobretudo, “aos próprios desejos e necessidades subjetivas” (1995, p. 620). O conflito de *Hamlet*, ainda a partir da visão hegeliana, não giraria “à volta do fato de o filho, para realizar uma vingança moral, transgredir outro princípio moral, mas ao redor do caráter pessoal de Hamlet” (1995, p. 619), que oscilando “entre a decisão, ensaios e simulacros de execução, acaba por sucumbir

³⁸ O drama, para o filósofo, é uma fusão entre a épica e a lírica e, sendo assim, de um modo geral, o drama é a manifestação de ações (épica) praticadas a partir da vontade dos personagens (lírica); e é nessa condição, que “a ação é uma vontade cumprida” (HEGEL, 1995, p. 558).

às próprias incertezas e às complicações criadas pelas circunstâncias exteriores” (1995, p. 619)³⁹.

Podemos, a partir dessa observação, perceber uma diferença fundamental para *ação* em Hegel: a tragédia moderna apresenta uma unidade “mais ou menos rigorosa” (1995, p. 564) quando comparada à antiga, o que significa dizer que “a tragédia romântica é mais variada e de uma unidade mais débil do que a antiga” (1995, p. 564). Isto é, segundo Hegel, em *Hamlet*, embora o conflito gire em torno do caráter do príncipe da Dinamarca, o que pode ser entendido como a base geral da *ação*, “a sorte da Dinamarca desempenha um papel de somenos importância, mas a intervenção de Fortinbras mostra que o autor não a perdeu de vista, para lhe dar uma conclusão satisfatória” (1995, p. 564 - 565)⁴⁰. Ao ganhar uma dimensão diferente daquela encontrada no mundo grego e nas tragédias gregas, a presença marcante da subjetividade parece fazer com que a *ação* se torne mais flexível, ou nas palavras de Hegel: “mais débil”, manifestando-se, assim, a *ação*, a partir de uma unidade mais variada quando comparada à tragédia antiga⁴¹.

Hamlet põe em dúvida o agir:

E assim a reflexão faz todos nós covardes. E assim o matiz natural da decisão, Se transforma no doentio pálido do pensamento. E empreitadas de vigor e coragem, Refletidas demais, saem de seu caminho, *Perdem o nome de ação* [grifo nosso] (SHAKESPEARE, 1988, p. 88).

Essa passagem, como se sabe, implica questões espinhosas para o drama ocidental. *Hamlet* é uma obra tão sugestiva que inúmeras interpretações sobre sua *ação* podem ser encontradas. Não querendo

³⁹ Raymond Williams sintetiza esse ponto: “na tragédia antiga, como Hegel a vê, as personagens claramente representam os fins éticos substanciais; ao passo que na tragédia moderna os fins parecem inteiramente pessoais, e o nosso interesse é direcionado não para a ‘afirmação e necessidade éticas’, mas antes para o ‘indivíduo isolado e suas condições’” (2002, p. 56).

⁴⁰ Na tragédia moderna, portanto, “caráter e fim podem coincidir, em virtude da particularização dos fins, das paixões e da interioridade subjetiva, mas esta coincidência não constitui a base *essencial* e a condição objetiva da profundidade e da beleza trágicas” (HEGEL, 1995, p. 620).

⁴¹ Hegel aponta mudanças na *ação* do drama moderno, as quais tocam questões, como dissemos anteriormente, que são passíveis de discussão, dentre elas: o que significaria uma “ação flexível” ou “débil”?

simplificar o problema da *ação* que a obra envolve, é importante destacar um ponto significativo à compreensão do conceito na obra. Fergusson nos chama a atenção para uma imagem do ser humano no foco de uma tradição ocidental que, ao mesmo tempo, inclina-se em “direção ao caos” (1964, p. 137). Para o autor, a obra pode ser considerada, dentro de uma perspectiva teatral, “como a dramatização do processo que levou, através da Renascença, ao mundo moderno e seu teatro fragmentário” (1964, p. 136)⁴².

Hamlet coloca em dúvida o agir. Para Nietzsche, o protagonista, despido do *Véu de Maia*, nega o agir ao se deparar com a finitude: “ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e ambos enojar a atuar” (1992, p. 56)⁴³. Em Hegel, como chama a atenção Gerd Bornheim, ao se defrontar com a subjetividade e, por sua vez, suas implicações com a finitude humana, o filósofo sugere que o elemento subjetivo deve ser contornado em função de um “princípio maior” (1975, p. 82). Um modo de compreender essa

⁴² Ainda, em outra leitura possível, Francis Fergusson sugere que a *ação* de *Hamlet* seria “identificar e destruir o apostema oculto que está pondo em perigo a vida da Dinamarca” (1964, p. 128). A *ação* da obra “é apresentada à proporção que cada personagem a apresenta em sua história e de acordo com suas luzes” (FERGUSSON, 1964, p. 99); e, ainda para o autor, as ações dos personagens se apresentam com perspectivas oscilantes que, na medida em que progredirem, desvelam uma analogia final, presente esta nas ações que estão no desenrolar do drama a lhe apontar (1964, p. 99).

⁴³ Ao vislumbrar os conhecimentos dionísíacos, cuja “verdade” seria a de que a existência não tem sentido, o personagem shakesperiano se encontraria em um grande perigo: a negação da vontade, e é nesse momento, segundo Nietzsche, que a arte surgiria como uma “feitiçeira da salvação e da cura” (1992, p. 56), pois “só ela tem poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver” (1992, p. 56). Como nos chama a atenção Roberto Machado, a arte salvaria o povo grego desse perigo na medida em que integraria “o elemento dionísíaco transformando o próprio sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência em representação capaz de tornar a vida possível” (1999, p. 23). O dionísíaco, que vem do estrangeiro, seria aceito pelo grego, porém com uma transfiguração apolínea (1999, p. 23). Esse modo de compreender a natureza, e sua finitude, parece levar Nietzsche, como sugere a crítica, não ao ato de negação da vontade e do indivíduo, mas a afirmação da vontade enquanto ato criador (MACHADO, 1999).

submissão do indivíduo no campo da *ação* é a partir da interpretação hegeliana da peça *Antígona*, de Sófocles⁴⁴.

Após o final da guerra, em que os irmãos, Polínicos e Etéocles, em lados contrários, morrem um pela mão do outro, Antígona revela à irmã Ismene que transgredirá o decreto da proibição de sepultamento de Polínicos:

Procede como te aprouver; de qualquer modo hei de enterrá-lo e será belo para mim morrer cumprindo esse dever: repousarei ao lado dele, amada por quem tanto amei e santo é meu delito, pois terei de amar aos mortos muito, muito tempo

Para Hegel, ocorre um conflito entre duas forças legítimas: por um lado, a moral natural (Família), e a vida espiritual (Estado), por outro. Antígona, que vive sob o poder de Creonte, deveria obediência às ordens do Estado, e Creonte, por sua vez, deveria respeitar as ligações sanguíneas: “É-lhes assim imanente aquilo contra que lutam e são arrastadas e destruídas pelo que faz parte da esfera da sua própria vida” (HEGEL, 1995, p. 611). Ao cumprir sua vontade, honrando os laços de sangue e os deuses subterrâneos, Antígona atua em um conflito, e a vontade dela, legitimada por uma lei não escrita, entra em confronto contra as leis que regem a vida pública⁴⁵:

Creonte: Agora, dize rápida e concisamente:
Sabias que um edito proibía aquilo?

Antígona: Sabia. Como ignoraria? Era notório.

Creonte: E te atreveste a desobedecer às leis?

Antígona: (...) e não me pareceu

Que tuas determinações tivessem força para impor aos mortais até a obrigação de transgredir normas divinas, não escritas, inevitáveis (...)” (SÓFOCLES, 2002, p. 219).

⁴⁴ “Se todas as obras-primas da Antiguidade e do mundo moderno que conheço (e conheço-as quase todas, assim como cada um de nós pode e deve conhecê-las), Antígona parece-me a mais perfeita e reconciliante” (HEGEL, 1995, p. 611).

⁴⁵ Em *Teatro grego: tragédia e comédia*, Junito de Souza Brandão chama a atenção para esse embate na obra de Sófocles entre as leis escritas e não escritas (2001, p. 50 - 56).

O desfecho consiste na supressão desse embate e deve então procurar “a satisfação do espírito, visto que só assim aparece a necessidade que acontece ao indivíduo como derivando de uma racionalidade absoluta, e a alma sente um verdadeiro apaziguamento moral” (1995, p. 609). As ações de Antígona parecem, nessa perspectiva, motivadas por uma unilateralidade contida no seio de sua própria paixão, razão do conflito, e para que haja, então, um apaziguamento, faz-se necessário o fim dessa unilateralidade: “a supressão da unilateralidade exige, portanto, que este indivíduo, na medida em que agiu sob o impulso desta única paixão, seja suprimido e sacrificado” (HEGEL, 1995, p. 611).

De acordo com Bornheim, o pensamento hegeliano na *Estética* está vinculado à noção de um “dever-ser”, submetendo o indivíduo a um “princípio maior” e retirando, assim, a força da subjetividade, talvez, em função de uma (re) ordenação social (1975, p. 83). Antígona *deve* experimentar “o gosto da finitude humana” (HEGEL, 1995, 611), pois “o indivíduo, com efeito, só representa uma vida e, se esta vida, enquanto única, não consegue afirmar-se e impor-se, o indivíduo está arruinado” (1995, p. 611). Aceitar a noção de finitude humana leva à necessidade de supressão da subjetividade em função da concretização do “dever ser”, e agir pela vontade, no sentido de estar tomado pela paixão por fins individuais, deve significar, ao final, sua anulação e a finitude ganha, aqui, um “gosto amargo”.

O filósofo se preocupa em discutir a vontade na *ação*, contudo, ao fazer isso, prioriza ainda o campo objetivo do conceito: a realização de um fim, submetendo a vontade, a subjetividade dos personagens, a uma “razão absoluta”. Assim como em Aristóteles, o drama na perspectiva hegeliana pode ser relacionado ao conceito simbólico de arte, pois, como vimos, ao submeter a subjetividade a um princípio absoluto, permite-nos dizer que há uma compreensão de *ação simbólica* na arte dramática que busca apreender uma totalidade do “real”.

Tanto na perspectiva aristotélica quanto na hegeliana podemos, portanto, encontrar argumentos que nos possibilitam relacionar o conceito de *ação* ao símbolo. Como indicamos no início da seção, a compreensão de conceito simbólico nos é oferecida por Benjamin que, no capítulo “Alegoria e drama barroco”, parte da idéia de que a filosofia da arte se valeu do símbolo para afirmar uma visão “totalizadora do real” (2004, p. 173). Benjamin abre o capítulo com a afirmação: “Há mais de cem anos que a filosofia da arte é dominada por um usurpador que chegou ao poder no caos pelo Romantismo” (2004, p. 173). Adiante, revela que esse “usurpador” é o símbolo. Tal conceito aponta

para uma tradição estética que tem uma de suas raízes em uma concepção clássica de arte, cuja crença repousa, em última instância, num “conhecimento de um absoluto” (BENJAMIN, 2004, p. 173). Buscamos mostrar, nessa perspectiva, que as obras de Aristóteles e Hegel oferecem a crença de um conhecimento absoluto, e tal compreensão pode ser percebida a partir do nosso objeto de estudo: a *ação*, o que nos permite dizer que nessas duas estéticas podemos encontrar uma compreensão, como gostaríamos de chamar, de *ação simbólica*⁴⁶. Contraponto ao símbolo, Benjamin apresenta também no mesmo capítulo de sua obra o conceito de *alegoria*, o qual foi fortemente recusado pela tradição estética por sua obscuridade (GAGNEBIN, 1982, p. 47). Entender a *alegoria* no sentido benjaminiano parece-nos levar à uma leitura de *Godot*.

1.3 AÇÃO ALEGÓRICA EM ESPERANDO GODOT

Em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin traz ao debate um de seus conceitos centrais: a *alegoria*. Sem se limitar ao drama barroco do século XVII, este conceito se estende e reverbera, dando conta de outras manifestações artísticas produzidas na contemporaneidade (MURICY, 1998, p. 159). Um dos motivos que parece justificar essa reverberação é o fato de que Benjamin não se restringe em retomar a *alegoria barroca*, mas busca entendê-la, também, para além dessa compreensão, reabilitando-a como uma expressão artística significativa aos estudos estéticos. Basta lembrarmos, por exemplo, a importância que a *alegoria* ganha quando o autor se debruça na obra poética de Baudelaire para compreender a modernidade. Benjamin, contudo, não apresenta uma definição propriamente do conceito alegórico, o que o afasta, como se sabe, de qualquer pensamento sistemático, e traz ao texto inúmeras citações que servem de reflexão na medida em que vai extraindo dessas conceituações sua própria compreensão de *alegoria* (KOTHER, 1978, p. 61). Percorrê-las é, pois, compor um caminho nessa *constelação*.

Um percurso, nesse mosaico, que aproximaria os argumentos de Benjamin sobre o drama barroco a *Esperando Godot* se refere à

⁴⁶ Cabe salientar que Benjamin chama a atenção para o fato de que o “uso equivocado” do conceito simbólico dentro da tradição, que teria sido apreendido como manifestação de uma idéia deteriorou a força e o valor do símbolo. (BENJAMIN, 2004, p. 182). Esse argumento é sugerido pela comentadora da obra benjaminiana Katia Muricy (1998, p. 160).

compreensão do tempo. O drama barroco não deveria, segundo Benjamin, ser pensado buscando semelhanças com os dramas classicistas, equívoco que teria ocorrido em poéticas que buscaram sistematizar as manifestações teatrais com o intuito de perceber uma espécie de continuidade do teatro barroco a partir dos moldes das tragédias gregas e renascentistas (1984, p. 24)⁴⁷:

A história do drama alemão moderno não conhece nenhum período em que os temas da tragédia antiga tenham sido menos influentes. Isso bastaria para refutar a tese da predominância de Aristóteles (BENJAMIN, 1984, p. 84).

A partir dessa posição, Benjamin não dá as costas à tragédia, como nos chama a atenção Rouanet, mas a confronta com o drama barroco quando busca dar autonomia a este, e justifica tal argumento afirmando que os dramaturgos do barroco alemão beberam, sobretudo, em outras fontes, não clássicas (1984, p. 84)⁴⁸. Dessa constatação, depreende-se uma relação entre *ação* e *tempo* interessante para nosso trabalho. Enquanto os modelos das poéticas clássicas, como vimos a partir de Aristóteles e Hegel, apresentam uma noção de linearidade de *ação*, um tempo linear, o drama barroco “está sujeito ao tempo do eterno retorno” (1984, p. 28 - 29). Esta compreensão também está presente em *Godot* quando se percebe na peça uma situação de *meio*: o fim parece “dado” no início, marcando um tempo circular das ações (JANVIER, 1964, p. 146)⁴⁹.

⁴⁷ Um exemplo seria a poética formulada por Martin Optiz (1597 - 1639), que observaria o teatro alemão a partir de moldes clássicos, procurando “estabelecer padrões de uma arte e língua purificadas em que reinassem clareza e harmonia” (ROSENFELD, 1968, p. 28).

⁴⁸ Um dos dramaturgos alemães que Benjamin cita é Andreas Gryphius (1616 - 1664), que teve, segundo o autor, influências do teatro jesuítico (BENJAMIN, 1984, p. 84). Pode-se dizer, em linhas gerais, que o drama jesuítico, utilizado como propaganda para a Contra-Reforma, tinha como intuito mostrar que a vida terrena é ilusória (a presença da morte) e a salvação seria possível pela igreja (ROSENFELD, 1968, p. 23 - 33).

⁴⁹ Tomar a peça a partir de um fim dado no início implica algumas questões. A primeira pergunta que se depreende daí é: há criação na retomada contínua das ações? Como chama a atenção Alexandre-Bergues, o tempo circular manifestar-se-ia a partir de uma repetição das ações, as quais se manifestam na correlação entre elementos simétricos e suas possíveis variações (2009, p. 106). Por

O retorno temporal evitaria ou bloquearia qualquer “objetivo final”, característica que distancia completamente a peça de Beckett dos modelos “clássicos” ou de peças do teatro tradicional. O desfecho da obra, diferentemente daquilo que se encontraria em uma concepção de *ação simbólica*, não manifesta nenhuma solução ao final, reafirmando a condição de *espera* dos personagens por algo que nunca se mostra. Podemos levantar uma questão importante para nosso trabalho a partir dessa compreensão de tempo circular. Enquanto uma *ação simbólica* pressupõe uma idéia de *evolução* de *ação*, já que as ações devem ser arranjadas a fim de revelar algo ao final, a partir de um *têlos*, por exemplo, o que justificaria uma compreensão de linearidade, em *Godot* a circularidade das ações não provocaria um desenvolvimento crescente da *ação*; e disso podemos concluir que, assim como chamou a atenção Benjamin para as peças barrocas em relação à estética de Aristóteles, a obra de Beckett é *anti-aristotélica* na medida em que não há nela uma proposta de evolução da *ação*, tomada no sentido da tradição teatral chamada classicista, que segue, de um modo ou de outro, os argumentos do filósofo grego⁵⁰.

Ainda, esse modo de compreender o tempo, tanto no drama barroco como na peça de Beckett, sugere entrar em contato com um tema nada reconfortante: a transitoriedade e a finitude humana. Antes de encarmos esse ponto, retomaremos a compreensão das ações na peça para lançar uma primeira pergunta central desse capítulo: como podemos aproximar “as ações circulares” de *Esperando Godot* ao

exemplo, a abertura do segundo ato retoma os elementos indicados na rubrica do primeiro ato: a cena se desenrola no mesmo lugar, na mesma hora, com os mesmos personagens, contudo, no primeiro ato Estragon está no palco, já no segundo começa com Vladimir. Essa é somente uma das simetrias com variações que podem ser encontradas no decorrer da peça. Agora, quando o foco é a encenação podemos compreender essas retomadas das ações de outro modo, como veremos adiante.

⁵⁰Segundo Katia Muricy, comentadora da obra de Benjamin, o modo como o conceito de *símbolo* foi tomado na tradição acarretou uma dissociação entre o *sensível* (fenômeno) e o *supra sensível* (idéia), privilegiando o segundo e fazendo da arte, assim, a expressão de uma idéia (1998, p. 160). Pensar a *ação* no universo benjaminiano, então, parece pressupor uma compreensão: a *ação* não pode ser tomada somente de modo abstrato, como *idéia*, e tampouco apenas como *fenômeno*, como particularidade, mas sugere uma dialética dos dois campos; e, se for assim, podemos dizer que a *ação* só ganha vida a partir da manifestação de ações específicas.

conceito alegórico? Pois, embora não tenhamos uma evolução da *ação*, continuamos tendo ações na peça.

No ensaio *O narrador*, Benjamin afirma que “as experiências perderam muito do seu valor” (1975, p. 63), e tal percepção o leva a diferenciar uma *experiência* (*Erfahrung*), relacionada à memória individual e coletiva, de uma simples *vivência* (*Erlebnis*), entendida, em oposição, como uma atividade repetida, vivida individualmente (GAGNEBIN, 1982). Na peça, as ações dos personagens parecem se constituir a partir de *vivências*, isto é, o ato de esperar por Godot se mostra como uma *rotina*, e suas ações parecem simples repetições habituais (ESSLIN, 1968, p. 52). O *hábito* de aguardar os impede de sair do lugar e “de todas as plantas humanas (...) o Hábito é a que requer menos cuidado e é a primeira a surgir na aparente desolação da pedra nua” (PROUST, *apud* BECKETT, 2003, p. 27).

Pode-se encontrar na fortuna crítica trabalhos que aproximam o ensaio sobre *Proust*, escrito por Beckett aos vinte cinco anos, às suas obras teatrais. No artigo “Winnie, Vladimir, Estragon et les autres, des êtres d’habitude”, Michel Bertrand discute uma série de relações entre as duas obras e, dentre elas, a aproximação da compreensão de tempo. Ainda sobre esse ponto, no artigo de Margherita S. Frankel, “Beckett et Proust: le triomphe de la parole”, que se encontra na coleção *L’Herne*, dedicado ao dramaturgo, a autora fala sobre a possibilidade de Beckett ser um “discípulo” de Proust, e não de Joyce (1976, p. 281 - 294)⁵¹. Dentre as relações encontradas, uma aproximação interessante para nosso trabalho é o modo como a presença do hábito, o que implica a noção de tempo, tratado no ensaio beckettiano sobre a obra de Proust, reverbera na obra teatral e, por sua vez, em *Godot* (2009, p. 88). Neste trecho escrito por Beckett na obra de juventude, ele sugere uma relação entre tempo e hábito:

A obrigação fundamental do Hábito, em torno à qual descreve os arabescos fúteis e entorpecentes de seus próprios excessos, consiste no perpétuo ajustar e reajustar de nossa sensibilidade orgânica

⁵¹ O crítico François-Bernard Michel discute também as “influências” dos dois escritores na estética de Beckett. Para o autor, muitos críticos estimaram que o dramaturgo teria sido influenciado pela obra de Proust, em função de seu ensaio escrito na juventude, mais do que pela de Joyce (MICHEL, 2011, p. 09).

às condições de seus mundos (BECKETT, 2003, p. 27)⁵².

Em *Dias Felizes*, por exemplo, encontramos no centro do palco Winnie, que está enterrada em um monte de areia e, praticamente atrás deste, está Willie, seu marido. A areia no primeiro ato está um pouco acima do nível da cintura de Winnie, a qual sobe, do primeiro para o segundo ato, até a altura do pescoço, imobilizando completamente o corpo do personagem, como marca a rubrica de Beckett: “*A cabeça completamente imóvel de frente, durante todo o acto. Só os olhos se movem*” (1998, p. 71). Parecendo habituada à condição, ela continua sua vida na impossibilidade de continuá-la: com sua bolsa e todos os objetos familiares, Winnie continua uma espécie de vida (SCHNEIDER, 1976, p. 145).

A atriz Madeleine Renaud, que trabalhou na montagem da peça junto com Beckett e Roger Blin, conta em relato que os objetos cênicos foram escolhidos pelos três com bastante cuidado, porque todos eram importantes para Beckett e, no processo de montagem, o manuseio deles ajudava a dar ritmo às frases e aos gestos (RENAUD, 1986, p. 172). A importância dos objetos na peça se mostra já na primeira cena, e o modo do personagem se relacionar com eles parece marcar, também, uma “ligação habitual”, pois nada mais habitual, em um mundo, digamos, “normal”, do que escovar os dentes diariamente, como nos chama a atenção Renaud:

O que há de tocante, é que o primeiro gesto que faz Winnie – depois de se espreguizar – e que ela reza – é remexer sua bolsa e tirar dela uma escova e um tubo de pasta de dentes (1986, p. 172)⁵³.

Durante o primeiro ato, Winnie, em uma espécie de “monólogo automático”, retira os objetos e os recoloca ao final da “journée” dentro de sua bolsa: medicamentos, escova e pasta de dentes,

⁵² Le devoir fondamental de l’habitude, qu’elle enrobe des arabesques futiles et stupéfiantes de ses surrogations, consiste à ajuster et réajuster perpétuellement notre sensibilité viscérale aux conditions de ses mille univers (1990, p. 39).

⁵³ “Ce qu’il y a de touchant, c’est que le premier geste que fait Winnie – une fois qu’elle s’est étirée – et qu’elle a dit sa prière – c’est de farfouiller dans son sac et d’en tirer une brosse à dents et le tube de dentifrice” (RENAUD, 1986, p. 172).

óculos, sombrinha, entre outros objetos, dentre eles, um revólver, que não tem função alguma para ela, pois seu aparente otimismo, que não parece sinal de coragem ou virtude, como sugere Peter Brook, deixa-a presa à própria condição (1976, p. 235)⁵⁴. Esse aparente otimismo pode ser percebido na primeira fala do personagem quando, após uma campainha invadir o palco, indicando que os personagens estão no teatro, Winnie acorda fazendo referência a mais um dia maravilhoso. Além desse aparente “otimismo”, ela faz, nessa mesma frase, referência à rotina, a qual a personagem parece “lembrar” em diversos momentos; como, por exemplo, outra frase que Winnie repete, e sublinha o universo habitual, é: “O velho estilo”, que é repetida inúmeras vezes por ela, como na passagem:

De sorte que je peux me dire à chaque moment, même lorsque tu ne réponds pas et n’entends peut-être rien, Winnie, il est des moments où tu te fais entendre, tu ne parles pas toute seule tout à fait, c’est-à-dire dans le désert, chose que je n’ai jamais pu supporter – à longue. (*Un temps*) c’est ce que me permet de continuer, de continuer à parler s’entend. Tandis que si tu venais à mourir – (*sourire*) – le vieux style ! (1963, p. 27)⁵⁵.

Ou ainda, logo em seguida:

Mais normalment je ne rentre pas mes choses, après m’en être servie, non, je les laisse traîner là, ça et là, et les rentre toutes ensemble, en fin de journée. (*Sourire*). Le vieux style! (*Un temps*) Le

⁵⁴ No segundo ato, Winnie está com o corpo completamente imóvel, limitando-se apenas a olhar para os objetos que estão em cena e falar sobre eles. Os “novos” objetos cênicos no segundo ato são trazidos por Willie, como um jornal, por exemplo.

⁵⁵ “De maneira que eu posso sempre dizer de mim para mim, mesmo quando não respondes e talvez nem oiças: Winnie, posso eu dizer, há alturas em que alguém te escuta, tu não estás a falar só para ti própria, quero dizer, no deserto, coisas que eu nunca pude suportar – por muito tempo. (*Pausa.*) E é isso que me permite continuar, continuar a falar, entenda-se. (*Pausa.*) Enquanto que, se tu viesses a morrer (*Sorriso.*) para falar à moda antiga”. (1998, p. 45).

doux vieux style! (*Fin du sourire*). (1963, p. 28)⁵⁶.

Os momentos em que ela repete sua fala parecem fazer referência a algo específico, mas o personagem necessita do “velho estilo” para continuar a viver: da manhã à noite... Dia após dia... O velho estilo. Ainda, ao abrir sua bolsa, Winnie acessaria, nos objetos, um passado:

Oh sans doute des temps viendront où je ne pourrai ajouter un mot sans l’assurance que tu as entendu le dernier et puis d’autres sans doute d’autres temps où je devrai apprendre à parler toute seule chose que je n’ai jamais pu supporter dans un tel désert. (*un temps*) Ou regarder droit devant moi, les lèvres rentrées. (*Elle le fait*) À longueur de journée (*Regard fixe, lèvres rentrées*). Non (*Sourire*) Non non (*Fin du sourire*) Il y a le sac bien sûr (*Elle se tourne vers le sac*) Il y aura toujours le sac. (*Elle revient de face*). Oui, je suppose (1963, p. 34)⁵⁷.

Essa volta ao passado, a partir dos objetos habituais, ajudaria o personagem a continuar a “viver”. Também com um suposto “otimismo”, Vladimir faz uma referência direta ao modo habitual de viver:

Ce qui est certain, c’est que le temps est long, dans ces conditions, et nous pousse à le meubler d’agissements qui, comment dire, qui peuvent à la

⁵⁶ “Mas eu não costumo guardar as coisas logo a seguir. Deixo-as ficar por aí... espalhadas... e guardo-as todas de uma vez, ao fim do dia (*Sorriso*). Para falar à moda antiga. (*Pausa*.)” (1998, p. 46).

⁵⁷ “Oh, sem dúvida que há-de chegar um tempo em que não poderei acrescentar uma palavra sem ter a certeza de que ouviste a anterior, e depois, sem dúvida, outro tempo, em que serei forçada a aprender a falar sozinha, coisa que eu não pude nunca suportar, um deserto desses (*Pausa*) Ou então olhar fixamente em frente, apertando os lábios. (*Executa*) O dia inteiro. (*Executa*). Não. (*Sorriso*) Não, não. (*Fim do sorriso*). Claro que há o saco (*Volta-se para o saco*). Haverá sempre o saco. (*Volta-se para o saco*). Creio que sim.” (1998, p. 51).

première vue paraître raisonnables, mais dont nous avons l'habitude (2010, p. 112-113)⁵⁸.

Não distante, mas sem esse aparente “otimismo”, diríamos pelo contrário, Estragon sugere a retomada habitual das ações como modo de viver ou passar o tempo:

Oh... à bâtons rompus peut-être, à propos de bottes. (*Avec assurance*). Voilà, je me rappelle, hier soir nous avons bavardé à propos de bottes. Il y a demi-siècle que ça dure (2010, p. 93)⁵⁹.

As ações dos personagens, tão cotidianas como já buscamos sugerir na primeira seção do capítulo, parecem compor um arranjo, cujas ligações se expressam no contínuo e nas interrupções das repetições impulsionadas pelo *hábito*, estabelecendo, parece-nos, uma relação entre hábito e memória, cuja atividade se mostra a partir da “repetição de um mesmo esforço (...) num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo” (BERGSON, 1990, p. 86)⁶⁰. Agora, como o *hábito* poderia servir de conexão entre as ações? Parece haver uma relação de “causa e efeito” nas ações de *Godot*, não em um sentido forte, como poderíamos encontrar nas poéticas de Aristóteles e Hegel, em que haveria uma relação causal realizada por um enlace necessário, por exemplo, mas ações habituais motivadas pelo *costume*, e retomamos a frase, junto com Estragon: “Há mais ou menos cinquenta anos que a gente bate papo sobre o nada” (1976, p. 123). Se a relação entre as ações pode ser compreendida a partir de uma causalidade rotineira, um modo de compreendê-la é oferecido por David Hume. O filósofo sugere

⁵⁸ “O certo é que nas presentes condições o tempo se alonga e nos constrange a práticas que, à primeira vista, podem parecer razoáveis, até que se transformam em hábito” (1976, p. 154).

⁵⁹ “Oh... isso e aquilo, acho, nada em particular. (*Seguro*). É isso mesmo, ontem a gente bateu papo sobre nada. A mais ou menos cinquenta anos que a gente bate papo sobre nada” (1976, p. 123). Flávio Rangel traduz essa passagem de um modo interessante quando substitui a palavra “botas” por “nada”: “Oh... isso e aquilo, acho, nada em particular. (*Seguro*). É isso mesmo, ontem a gente bateu papo sobre o nada. A mais ou menos cinquenta anos que a gente bate papo sobre o nada” (1976, p. 123).

⁶⁰ Nessa passagem, tomamos emprestada uma discussão em que Henri Bergson relaciona uma atividade específica da memória ao hábito. (1999, p. 85 - 98).

que a conexão causal entre os acontecimentos se dá a partir do costume, isto é, como se percebe que as árvores florescem na primavera se espera que aconteça o mesmo na próxima primavera, e disso pode-se dizer que a conexão causal entre os acontecimentos não é necessária, pois pode ser o caso de que as árvores não floresçam na primavera seguinte, mas contingente, fruto de uma relação costumeira, habitual (HUME, 1989, p. 37- 47). Com graus variados de possibilidade as ações são associadas umas às outras na obra. Após dormir, Estragon poderia calçar as botas, brincar de representar Pozzo, sacanear Vladimir, comer um nabo, dormir, ou tantas outras possibilidades, que preservam, sempre, o hábito da *espera*.

Benjamin observa que Baudelaire já percebera o “deserto” que se instalara a partir da modernidade, e nas *Passagens*, apreende, como se sabe, a obra de Baudelaire como uma constelação para representar, em uma constelação maior, momentos decisivos da história⁶¹. Willie Bollie, na apresentação da tradução brasileira, afirma que é no olhar do *flâneur* que aparece “a miséria dos futuros habitantes de nossas metrópoles” (2007, p. 61)⁶². Se na obra de Baudelaire ainda haveria um possível refúgio, em uma verdadeira “terra de promessa”, em Beckett e outros dramaturgos do chamado Teatro do Absurdo, que foram os primeiros a expressar a experiência das Guerras Mundiais no teatro (ESSLIN, 1968), a vida se manifesta absurda e de uma *resignação* doentia. Baudelaire aponta para o fato de que a modernidade seria um solo propício à instauração de um niilismo a partir de uma descrença total na vida (KOTHE, 1986, p. 51 - 52), e essa “descrença” parece reverberar na obra ficcional de Beckett de modo desolador. O cenário de *Godot* é completamente devastado, que lugar é esse? Depois da bomba atômica? (BROOK, 1995, p. 53). Há momentos, por exemplo, em que os

⁶¹ Inevitável aqui lembrarmos as cenas de *Tempos modernos*, de Chaplin, em que sugere a relação entre ações e hábito, como a famosa cena de “apertar parafusos”, vivida pelo protagonista. Outro filme que aponta para a mesma “visão profética” da modernidade é *Metrópolis*, de Fritz Lang, em que traz cenas da “comunidade massa” e seu modo habitual de viver ou sobreviver nas metrópoles.

⁶² Benjamin, como se sabe, percebe na obra de Baudelaire a transformação da poesia em objeto do mercado, e seus ensaios sobre o poeta introduzem uma categoria importante da modernidade: a aura, ou a perda da aura – conceito desenvolvido no conhecido ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. Baudelaire, no poema em prosa “Perda da auréola”, traz a figura do poeta que, como qualquer outro mortal, deve se curvar às leis do mercado para sobreviver (GAGNEBIN, 1982, p. 50 - 53).

personagens, sugerindo uma quebra da “quarta parede”, indicariam a visão de “um cemitério”, “uma ossada”, “uns cadáveres”:

Vladimir : D’où viennent tous ces cadavres?

Estragon : Ces ossements.

Vladimir : Voilà.

Estragon : Evidement.

Vladimir : On a dû penser un peu.

Estragon : Tout à fait au commencement.

Vladimir : Un charnier, un charnier.

(2010, p. 90)⁶³.

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin afirma que “as ações da experiência estão em baixa” (2008, p. 114), e isso se deve à geração que viveu a primeira Guerra Mundial, que ao viver determinadas experiências voltou em silêncio: “os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (2008, p. 115). A constatação da gradativa perda da capacidade de narrar experiências faria com que a presença do elemento *épico*, enquanto capacidade de compartilhar tais experiências em uma comunidade fosse, pouco a pouco, perdendo-se⁶⁴. Por um lado, Benjamin percebe que a Guerra Mundial contribuiu, ou foi decisiva, para a destruição da tradição, deixando como herança uma miséria desoladora, o que provocaria o aniquilamento das experiências acumuladas pelas gerações e, por outro lado, vê nesse momento de destruição a possibilidade do ser humano sair de uma espécie de “repetição”, parecendo vislumbrar uma possibilidade de “renascimento” (MURICY, 1998, p. 184 - 186). Far-se-ia necessário, para tornar concreta tal possibilidade, segundo ainda Muricy, perceber a pobreza ou a miséria do ser humano contemporâneo e, a partir da consciência de sua situação, tentar buscar novas saídas (1998, p. 185).

Benjamin percebe a força do teatro de Bertolt Brecht. No ensaio “Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, ele compreende de modo positivo o efeito de *interrupção* da *ação* no teatro épico. Um modo de

⁶³ “Vladimir: De onde surgiram todos esses cadáveres? Estragon: Esses esqueletos. Vladimir: Diga-me isso. Estragon: É verdade. Vladimir: Nós devemos ter pensado um pouco. Estragon: Bem no comecinho. Vladimir: Um cemitério! Um cemitério!” (1976, p. 119).

⁶⁴ Nisso consiste um dos cerne da visão alegórica: “a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 188).

compreender essa suspensão da *ação* seria quando um personagem cessa suas ações e passa a narrar uma condição, o que provocaria um distanciamento do próprio personagem em relação àquilo que está sendo vivido, podendo ser, inclusive, um relato de sua própria condição (SZONDI, 2001, p. 133-139). A interrupção se torna importante para Benjamin na medida em que neste momento não se reproduz condições ou situações, “mas as descobre” (1994, p. 81), ou como é sugerido na tradução da segunda versão do ensaio: “estranha-as” (1975, p. 36)⁶⁵.

Uma das obras de Brecht tratadas por Benjamin neste ensaio é *Um homem é um homem*, que é considerada por parte da crítica como uma das primeiras peças em que o dramaturgo traria a sua estética o efeito de distanciamento, o qual operaria por uma reflexão sobre a “gradativa transformação” do personagem Galy Gay. A peça se desenrola em onze cenas. Quatro soldados saqueiam um templo indiano, mas um deles fica para trás, e com medo de serem reconhecidos e presos pelo furto, os três soldados apanham o estivador Galy Gay para figurar o quarto soldado. Por meio de ameaças e chantagens dos três soldados, Galy Gay assume uma nova identidade e assiste ao seu próprio funeral (simulado), proferindo o discurso fúnebre. O que nos interessa em especial são os momentos de distanciamento e, dentre eles, há um realizado por Begbick, personagem dona do bar que acompanha o exército britânico, que toma distância dos fatos e, ao fazê-lo, invocando inclusive o nome do dramaturgo, realiza uma reflexão sobre a transformação de Galy Gay:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.

E isso qualquer um pode afirmar.

Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar

Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar.

Esta noite, aqui, como se fosse um automóvel, um homem será desmontado

⁶⁵ Nesse ponto, Brecht compõe sua poética distante da obra de Aristóteles, retirando “la catharsis aristotélica, la exoneración, de las pasiones por meio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe” (BENJAMIN, 1975, p. 36). Ao invés de apenas se identificar com o personagem, o espectador e/ou leitor é provocado a experimentar situações a partir de um olhar crítico, dando às peças de Brecht um cunho didático.

E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado.

Com calor humano dele nos aproximaremos

E sem dureza, mas com energia, a ele pediremos

Que saiba às leis do mundo se conformar

E que deixe seu peixe tranqüilo nadar.

Não importa no que venha a ser transformado.

Para sua nova função estará corretamente adaptado.

Mas, se não o vigiarmos, ele poderá se tornar

Da noite para o dia, um assassino vulgar.

O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam

Como neve sob os pés se derreter.

E que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam

Como é perigoso neste mundo viver.

(BRECHT, p. 181 – 182).

As palavras de Begbick buscam sacudir o espectador para, como chama a atenção Benjamin, as contradições da sociedade (1994, p. 85). Em um primeiro momento, a imagem que nos chega é a de um ser humano que parece constituído de peças e, como uma máquina, poderia ser desmontado e novamente montado, adaptando-se assim a uma nova função. Na leitura de Benjamin, Galy Gay é um homem que não sabe dizer não, e essa característica não seria uma fraqueza, pelo contrário, seria uma sabedoria, pois “só quem está ‘de acordo’ tem a oportunidade de mudar o mundo” (BENJAMIN, 1994, p. 85), não se tratando, assim, de “fidelidade a sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência” (1994, p. 86). Sabe-se, porém, como nos chama a atenção nas entrelinhas, do risco que se opera em mudanças desprovidas de consciência crítica, pois, como podemos perceber também a partir da passagem de distanciamento, a imagem de “montar” e “desmontar” alguém, digamos “sem alma crítica”, que se adapta facilmente a um novo modo de ser, pode se tornar um ato perigoso e de duras consequências.

A tentativa do teatro épico de Brecht seria a de proporcionar um olhar distanciado dos acontecimentos, pois “quanto maiores as devastações sofridas por nossa sociedade (e quanto mais somos afetados por elas, justamente com nossa capacidade de explicá-las), maior deve ser a distância mantida pelo estranho” (BENJAMIN, 1994, p. 82). O teatro do dramaturgo alemão, criando um afastamento das situações, buscaria provocar um olhar crítico frente aos acontecimentos e suas

implicações: “O teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante” (1994, p. 81), assinalando “uma tentativa deliberada para manter o espectador à distância, de modo que pudesse conservar, integralmente, o seu juízo crítico” (WILLETT, 1967, p. 222). Um dos motivos que parece levar Benjamin a se aproximar do teatro de Brecht é a possibilidade de resgatar a experiência no mundo contemporâneo, e um caminho se tornaria viável a partir da experiência teatral quando o movimento de afastamento, que é experimentado pelos atores e espectadores, produziria uma espécie de *assombro*: “é no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária (BENJAMIN, 1994, p. 81).

Sobre esse ponto, gostaríamos de fazer uma breve relação com a obra de Beckett, retomando como base os argumentos apontados anteriormente que são oferecidos pela fortuna crítica ao relacionar o ensaio sobre Proust e a obra teatral beckettiana. Naquele, Beckett sugere que a suspensão do hábito permite acessar “as zonas de risco na vida do indivíduo, precárias, perigosas, dolorosas, misteriosas e férteis, quando por um instante o tédio de viver é substituído pelo sofrimento de ser” (2003, p. 18). A “experiência de assombro” permitiria deixar em suspensão a vida habitual, rotineira, a qual impede de “lidar com o mistério de um céu incomum ou de um quarto estranho, com qualquer circunstância não prevista em nosso currículo” (2003, p. 19). Se esses momentos, digamos, “perigosos” não parecem ganhar muito espaço em *Godot*, na obra de Brecht esse movimento se torna possível, de acordo com Benjamin, na interrupção da *ação* que “é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo” (1994, p. 89). Ao provocar um afastamento dos acontecimentos, o que sugere um momento de não identificação dos espectadores com os personagens, o teatro épico possibilitaria uma tomada de consciência “viva e produtiva” (1994, p. 81).

Esse modo de compreender o teatro épico pode implicar um ponto interessante quando pensamos na obra de Beckett: a presença do *jogo*. Parece-nos que há no teatro de Brecht uma espécie de *jogo*, que seria entendido como um ganho de conhecimento na medida em que é acessado por um processo prazeroso de aprendizado, isto é, “o processo de conhecimento, de que falamos, é ele próprio agradável” (BRECHT, *apud* BENJAMIN, 1994, p. 89).

Agora, como *jogo* e *assombro* poderiam se relacionar? Assim como o teatro épico “não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz” (BENJAMIN, 1994, p. 87), o jogo infantil, por exemplo, relaciona-se ao aprendizado lúdico. Colocar em *jogo* as situações, nesse

sentido, permite captá-las no presente e transformá-las de modo não repetitivo, sem modelos ideais, ou reproduções a serem seguidas, buscando proporcionar, assim, uma experiência mais próxima ao sentido benjaminiano do termo, isto é, a partir de uma visão crítica frente às situações vividas pelos personagens-atores em cena. Em *Godot* há uma espécie de *jogo*, muito embora, em um primeiro momento, pareça-nos distinto daquele encontrado por Benjamin no teatro épico.

Se a possibilidade do *jogo* se relaciona aqui a partir da repetição, podemos tomar outro ponto de aproximação entre *Godot* e a *alegoria* benjaminiana. Vejamos a partir de uma passagem, parece-nos, importante que é o momento em que Vladimir, por instantes, refletiria sobre a própria situação, passagem que ocorre quase ao final do segundo ato, e poderíamos dizer junto com parte da crítica, que esta seria uma passagem em que não haveria a presença do *jogo* na peça⁶⁶. O depoimento de Roger Blin, que como vimos foi o primeiro diretor a colocar no palco a peça de Beckett, aponta para a importância da fala de Vladimir ao relatar que não poderia colocar nos limites de um circo o monólogo de Vladimir (BLIN, 1986, p. 160):

Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroi, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé? Sans doute (*Estragon, s'étant acharné en vain sur ses chaussures, s'est assoupi à nouveau. Vladimir le regarde*). Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai ? Lui ne saura rien. Il parlera des coups qu'il a reçus et je lui donnerai une carotte (*un temps*) A cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris (*Il écoute*). Mais l'habitude est une grande sourdine. Moi aussi, un autre me regarde, en se distant (*Un temps*), Il dort, il ne sait

⁶⁶ A sugestão da presença do *jogo* na obra de Beckett pode ser encontrada de modos distintos na fortuna crítica. Retomaremos a noção de *jogo* tanto nas peças de Beckett quanto no pensamento de Benjamin adiante, pois o conceito ganhará um papel importante para o nosso trabalho.

pas, qu'il dorme. (*Un temps.*) Je ne peux pas continuer. Qu'est-ce que j'ai dit? (2010, p. 128)⁶⁷.

Muitas questões podem ser levantadas nesse trecho. Ao observar Estragon, Vladimir diz: “Ele não saberá de nada. Ele falará dos golpes que recebeu e eu lhe darei uma cenoura” (1976, p. 178). Temos um suposto espelho aqui. Continua Vladimir: “Também para mim alguém está olhando, também sobre mim alguém estará dizendo: Ele está dormindo, ele não sabe nada, deixe-o dormir” (1976, p. 178). Segundo espelho. Podemos ir adiante. Quem observa Vladimir? O público? Se aceitarmos, a resposta é positiva e, assim, vai adiante: quem observa o público ou, ainda, quem nos observa? Ao final, Vladimir coloca em dúvida tudo o que havia dito: “O que foi que eu disse?” (1976, p. 178). Nesse momento entra em cena o Menino e a fala de Vladimir é certa: “Aí vamos nós de novo” (1976, p. 178)⁶⁸.

A imagem que nos é apresentada na fala: “Com um pé na cova e um nascimento difícil. Do fundo do buraco, indolentemente, o Coveiro aplica seus fórceps” (1976, p. 178), é onde encontramos uma relação íntima com a *alegoria*. Vladimir indica a semelhança entre o parteiro e o coveiro, colocando-nos frente à finitude humana: o tempo se impõe aos personagens, pois “não há como fugir das horas e dos dias” (BECKETT, 2003, p. 11). Não há como fugir da finitude humana, mas as experiências interferem nos seres humanos que escolhem (2002, p. 202). Nos dois atos, os viajantes Pozzo e Lucky entram em cena e seguem adiante, sugerindo, com isso, mudanças, enquanto na dupla de *clochards* não surgem mudanças aparentes. Nenhuma das duas maneiras de viver,

⁶⁷ “Eu estava dormindo, enquanto os outros sofriam? Estarei dormindo agora? Amanhã, quando eu estiver pensando que acordei, que direi do dia de hoje? Que junto com Estragon, meu amigo, neste lugar, até o cair da noite, eu esperei Godot? Que Pozzo passou com seu escravo e falou conosco? Sem dúvida. Mas o que haverá de verdade em tudo isso? (*Estragon, que tentara em vão tirar os seus sapatos, cochilou de novo. Vladimir o contempla.*) Ele não saberá de nada. Ele falará dos golpes que recebeu e eu lhe darei uma cenoura. (*Pausa.*) Com um pé na cova e um nascimento difícil. Do fundo do buraco, indolentemente, o Coveiro aplica seus fórceps. Temos tempo de envelhecer. O ar está cheio de nossos gritos. (*Escuta.*) Mas o hábito é uma grande surdina. (*Olha Estragon.*) Também para mim alguém está olhando, também sobre mim alguém estará dizendo: Ele está dormindo, ele não sabe nada, deixe-o dormir. (*Pausa.*) Não posso continuar. (*Pausa.*) O que foi que eu disse?” (1976, p. 178).

⁶⁸ No primeiro ato quem sugere a retomada das ações com a chegada do menino é Estragon: “Vai começar tudo de novo” (1976, p. 88).

contudo, parece mais “significativa do que a outra: os viajantes caem e os vagabundos continuam, frustrados, esperando (WILLIAMS, 2002, p. 201 - 202).

Daquilo que não se pode escapar, embora por mais distintas que sejam as escolhas, é da morte. A inevitável passagem do tempo, e com isso a presença da transitoriedade, é posta a nu no segundo ato por Pozzo, quando volta cego:

Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nos deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas? (*Plus posément*) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau (2010, p. 126)⁶⁹.

Ou, ainda, no primeiro ato, ao descrever o crepúsculo mesclando tons poéticos, prosaicos, dramáticos, como marca a rubrica de Beckett, Pozzo sugere imagens da finitude a partir da passagem temporal, quando a luz do dia, passo a passo, dá lugar à escuridão da noite:

Qu'est-ce qu'il a de si extraordinaire? En tant que ciel ? Il est pâle et lumineux, comme n'importe quel ciel à cette heure de la journée (*Un temps*) Dans ces latitudes (*Un temps*) Quand il fait beau (*Sa voix se fait chantante*) Il y a une heure (*il regarde sa montre, ton prosaïque*) environ (*ton à nouveau lyrique*) après nous avoir versé depuis (*il hésite, le ton baisse*) mettons dix heures du matin (*le ton s'élève*) sans faiblir des torrents de lumière rouge et blanche, il s'est mis à perdre de son éclat, à pâlir (*geste des deux mains qui descendent par*

⁶⁹ “Pozzo (*subitamente furioso*): Você não cessa de me atormentar com suas histórias sobre o tempo!? É abominável! Quando! Quando! Um dia, será que isso não lhe basta, um dia como qualquer outro dia, um dia ele ficou mudo, um dia fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia morremos, o mesmo dia, o mesmo segundo, será que isso não lhe basta? (*Mais calmo*) O nascimento ocorre com um pé na cova, a luz brilha um instante, e depois surge novamente a noite” (1976, p. 176).

paliers), à pâlir, toujours un peu plus, un peu plus, jusqu'à ce que (*pause dramatique, large geste horizontal des deux mains qui s'écartent*) vlan ! fini ! il ne bouge plus ! (*Silence*) Mais (*il lève une main admonitrice*) – mais derrière ce voile de douceur et de calme (*il lève les yeux au ciel, les autres l'imitent, sauf Lucky*) la nuit galope (*la voix se fait plus vibrante*) et viendra se jeter sur nous (*il fait claquer ses doigts*) pfft ! comme ça – (*l'inspiration le quitte*) au moment où nous nous y attendrons le moins (*Silence. Voix morne*) C'est comme ça que ça se passe sur cette putain de terre.

Long Silence.
(2010, pp. 48 – 49)⁷⁰.

A expressão alegórica aponta à finitude como condição natural das coisas mundanas: “a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica” (BENJAMIN, 2004, p. 181). Nessa direção, como sugere Ernest Gilles, a fala dos dois personagens, Vladimir e Pozzo, traz-nos à consciência o fato de sermos biologicamente mortais, de existência finita (2009, p. 132). Os objetos da gravura de Dürer, *Melencolie I*, embora de fabricação humana, revelam um curso natural: “elas nascem, crescem e morrem” (LAGES, 2007, p. 156). *Alegoria* e morte se relacionam e mostram “ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada” (BENJAMIN, 1984, p. 188), oferecendo uma prova da

⁷⁰ “O que há de tão extraordinário nesse céu? Que céu? É pálido e luminoso como qualquer céu a esta hora do dia. (*Pausa*) Nestas paragens. (*Pausa*) Quando o tempo está bom. (*Lírico*) Há uma meia hora atrás (*olha o relógio; tom prosaico*) mais ou menos (*lírico*) depois de ter derramado desde, (*prosaico*) digamos, dez da manhã (*lírico*) torrentes de luz escarlate e branca, ele começa a perder sua refulgência e (*gestos em queda lenta*) a desmaiar, desmaiar mais, ainda mais, ainda um pouco mais desmaiado até que (*pausa dramática, largo gesto horizontal de duas mãos que se separam*) pffff ! Fim. Acabou. (*Silêncio*) Porém (*e ele eleva numa mão, como que pregando*) atrás desse céu de delicadeza e de paz (*e eleva os olhos ao céu ; os outros o imitam, menos Lucky*) a noite galopa (*a voz se faz mais vibrante*) e nos envolverá a todos (*estala os dedos*) assim ! (*A inspiração o abandona*) No momento que menos esperamos. (*Silêncio. A voz morna*). É assim que é nesse puto deste mundo. (*Longo silêncio*)” (1976, p. 64).

impotência e do desamparo da criatura humana (ROUANET, *apud* BENJAMIN, 1984, p. 28).

Em 2006, a *National Gallery of Ireland*, em Festival de comemoração à obra de Beckett, reuniu obras do acervo, vistas pelo escritor quando frequentava a Galeria no período em que estudava no *Trinity College*, e publicou o livro *Samuel Beckett: a passion for paintings*. Em um breve artigo, intitulado *Albrecht Dürer through Samuel Beckett's eyes*, James Knowlson relata o interesse do dramaturgo pela obra de Dürer, sobretudo, a partir da década de trinta, período em que se encontram anotações de Beckett sobre algumas pinturas de Dürer, momento também em que o dramaturgo visitou a casa do pintor em Nuremberg. Dentre outros elementos, um que nos chama a atenção em especial, é a possível relação entre a gravura *Melencolie I* e a obra ficcional de Beckett (KNOWLSON, 2006, p. 87), em especial *Godot*. No *Dictionnaire Beckett*, no verbete *Dürer*, Yann Mével retoma o artigo de Knowlson e amplia-o, a partir, inclusive, de outros críticos que buscaram desenvolver essa suposta relação⁷¹. A gravura traz figuras

⁷¹ A dimensão melancólica aparece com força no teatro e na narrativa de Beckett, e podemos encontrar diversas relações sobre esse ponto na fortuna crítica. De acordo com Mével, Beckett teria lido a obra *The Anatomy of Melancholy*, de 1621, do teólogo Robert Burton, nos primeiros anos da década de 30, que coincide com as anotações sobre a obra de Dürer (2011, p. 373). Tanto a primeira quanto a segunda obra, de maneiras diversas, tocam questões que remontam à antiguidade, em que, como se sabe, encontram-se argumentos importantes sobre a relação dos humores (biles negra) e a melancolia. Talvez um dos mais famosos tratados seja o *Problema XXX*, I, de Aristóteles, em que o filósofo associa criação e melancolia, argumento que, como sugere Cécile Yapaudjian-Labat, também é encontrado na obra de Burton. Essa maneira de tomar a melancolia, relacionada à criação, ainda segundo Yapaudjian-Labat, é materializada na gravura *Melencolie I*, cuja associação dos elementos sugere a imagem de uma “*mélancolie proprement artistique*” (2010, p. 25). Na mesma relação de obras, Marie-Claude Humbert aproxima uma passagem de Burton à *Godot*. A passagem se refere a Demócrito: “Vois, sous un arbre, le vieux Démocrite/Et Assis, un livre sur genoux/Il est entourné de nombreux cadavres/ De chats, de chien et d’autres créatures/ Il en fait l’anatomie pour savoir/Où se trouve le niège de la bile noire/Au dessus de sa tête on voit le ciel/Et saturne/Seigneur de mélancolie” (BURTON, *apud* HUMBERT, 2011). A partir dessa descrição, a autora traça um paralelo entre a passagem descrita acima e o começo de *Godot*, quando Estragon, sentando na pedra, tenta, como um “anatomista”, tirar os sapatos e não consegue. A relação é interessante, sobretudo, pelo tom melancólico que, assim como a passagem de Demócrito sentado em busca da “bile negra”, perpassa a obra de Beckett, cujos elementos

medievais, os humores, com referências a Saturno e o temperamento melancólico, símbolos astrológicos, a geometria, dentre outros, que evocariam, como sugere ainda Mével, a tentativa de fixar um sentido, o que, diga-se de passagem, aproximaria a gravura à arte simbólica; contudo, o *jogo* de “acumulação” e “justaposição” desses elementos heterogêneos coloca-o em movimento, impossibilitando a fixação de *um* sentido (MÉVEL, 2011, p. 374). Nessa mesma perspectiva, Grossman sugere que a morte viria à cena em *Godot* como uma pintura que não pode ser pintada definitivamente, pois anunciaria aquilo que está sempre por vir (1998, p. 113). Tal imagem não nos sugere ser “presentificada” no nome enigmático de Godot, mas, parece-nos, antes, que a “morte” aparece na presença da própria passagem temporal, e aqui voltamos novamente à questão do tempo na peça. A presença temporal pode ser percebida também pela alteração dos elementos do cenário, por exemplo: a luz do entardecer vai, aos poucos, dando espaço a uma luz noturna, até a chegada da lua. Em um momento, passagem que nos sucita distintas emoções, as duas duplas trazem à cena um modo de compreender o tempo que é imperativo:

Vladimir : Le temps s’est arrêté.

Pozzo (*mettant sa montre contre son oreille*) : Ne croyez pas ça, monsieur, ne croyez pas ça. (*Il remet la montre dans sa poche*). Toute que vous voulez, mais pas ça.

Estragon (*à Pozzo*) : Il voit tout en noir aujourd’hui.

Pozzo : Sauf le firmament (*Il rit, content de ce bon mot*). Patience, ça va venir. Mais je vois ce que c’est, vous n’êtes pas d’ici, vous ne savez pas encore ce que c’est que le crépuscule chez nous (2010, p. 50)⁷².

Logo após a fala de Vladimir: “O tempo parou” (2010, p. 50), Pozzo é preciso em chamar a atenção para o fato de que Vladimir pode

vêm à cena a partir, parece-nos, da imobilidade, do sentimento de perda, dentre outros, expressos em *Godot*.

⁷² “Vladimir: O tempo parou. Pozzo (pondo o relógio contra o ouvido): Não creia nisso, cavalheiro, não creia nisso. (Guarda o relógio). O que o senhor quiser, menos isso. Estragon (a Pozzo): Hoje ele está vendo tudo negro. Pozzo: Menos o firmamento (*Ri, contente com seu dito espiritualoso*.) Paciência, isso virá. Mas vocês não são daqui, não conhecem nosso crepúsculo” (1976, p. 63).

acreditar em tudo, menos que o tempo tenha parado. Como objeto cênico, o relógio ganha importância na cena beckettiana, cuja presença pode ser, inclusive, encontrada em outras obras do autor. A aparição do relógio marcaria, e se trata aqui de uma leitura simplória do objeto, a passagem do tempo. Em alguns momentos, a referência ao fluxo temporal vem à cena com gravidade, como sugere a resposta de Pozzo à fala de Vladimir ao colocar o relógio no ouvido dizendo: “Pozzo (*pondo o relógio contra o ouvido*). Não creia nisso, cavalheiro, não creia nisso. (*Guarda o relógio.*) O que o senhor quiser, menos isso” (1976, p. 63); em seguida, essa gravidade, aparentemente, afasta-se e envolve-se ao riso, um tanto irônico aqui: “Estragon (*a Pozzo*): Hoje ele está vendo tudo negro.” (1976, p. 63). A percepção da finitude converge para outro ponto de aproximação ao drama barroco: “qualquer transcendência [ali] é alheia” (BENJAMIN, 1984, p. 28). Os personagens de Beckett parecem imersos em um mundo desprovido de qualquer sentido e privado de mitos reconfortantes que validariam uma fonte mais alta (BOXALL, 2000, p. 13). A única suposta certeza é que eles esperam por Godot:

Estragon : Qu'est-ce qu'on fait maintenant?
 Vladimir : Je ne sais pas.
 Estragon : Allons-nous-en.
 Vladimir : On ne peut pas.
 Estragon : Pourquoi?
 Vladimir : On attend Godot?
 Estragon : C'est vrai.
 (2010, p. 66 - 67)⁷³.

Tanto no drama barroco como em *Godot* o ser humano é, pois, privado de alcançar uma transcendência⁷⁴. A própria palavra que significa “drama barroco”, *Trauerspiel*, permite, como um caminho possível de interpretação, a percepção dessa condição a partir do desmembramento dela. Por um lado, encontra-se *Trauer*, que pode significar luto, e *Spiel*, tomado como ilusão e espetáculo, um caráter fugidio da vida: o drama

⁷³ “Estragon: Que vamos fazer agora? Vladimir: Não sei. Estragon: Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot? Estragon: Ah, é.” (1976, p. 85 – 86).

⁷⁴ A desintegração é resultado da impossibilidade de exprimir um sentido último (GAGNEBIN, 1982, p. 50).

barroco revelaria a tristeza ou o luto de um homem privado de transcendência⁷⁵.

Essa interpretação pode levar a entender *Godot* a partir de uma *resignação* dos personagens à própria condição, e o que lhes resta é a elucubração de possíveis desfechos, como sugere Vladimir: “Pode ser que hoje à noite durmamos na casa dele, aquecidos, secos, de barriga cheia, sobre a palha. Vale a pena esperar, não vale?” (2005, p. 42). Os personagens, nesse sentido, não lutam contra um princípio (Estado, Família, Ordem Divina), abalando a *ação* por um movimento de *paixão*, por exemplo, mas *resignam-se* na própria condição em que se encontram. De acordo com Bornheim, o “herói absurdo” ao invés de inspirar uma sensação de grandeza humana “transmite o sem-sentido da existência” (BORNHEIM, 1975, p. 89). Isso parece se transformar em uma espécie de tragédia em que os personagens não lutariam contra Deus, pois estariam adaptados ao modo de vida deles. Nisso estaria a tragédia (BROOK, 1976, p. 234). Tal interpretação a possibilidade de que a existência humana se expresse nesse cenário em uma série de repetições (às vezes, ou quase sempre, sem sentido) que garantem o preenchimento do vazio no qual os personagens estão expostos.

Diante da percepção da ausência de transcendência, sustentando um suposto paradoxo que não encontra solução ao final, a *ação* de *Godot* encontra outro traço da *alegoria*, que se torna um ganho:

A ambigüidade, a plurivalência de sentidos, é o traço essencial da alegoria, o Barroco orgulha-se precisamente desta riqueza de significados. Ora, esta ambigüidade é uma riqueza que equivale a esbanjamento (BENJAMIN, 2004, p. 191).

O caráter de ambiguidade é central na *ação* de *Esperando Godot*. A obscuridade da *alegoria* não implica ou pressupõe “a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o *eidós*, dissolve-se o *símile*, seca o

⁷⁵ Essa interpretação a partir do desmembramento da palavra *Trauerspiel* é oferecida por Rouanet na apresentação do livro de Benjamin (ROUANET, *apud* BENJAMIN, 1984, p. 19). Ainda, segundo Peter Szondi, a *espera* em *Godot* expressaria “o negativo de uma existência em espera, que carece de transcendência, mas não é capaz de alcançá-la” (2001, p. 108). Contudo, de acordo ainda com o autor, a “conversa” entre os personagens se torna “significativa” na medida em que consegue revelar, a duras penas, como afirma ele, que alguma coisa está sendo esperada, muito embora não se garanta o que exatamente (2001, p. 108).

interior” (BENJAMIN, 2004, p. 191), não expressando, assim, “a pureza e a unidade de significação” (2004, p. 192) do símbolo. De acordo com Benjamin, a arte clássica não era sensível, ou não tinha interesse, de apreender a natureza nas suas chamadas imperfeições, naquilo que a constitui como contraditória, ambígua, fragmentária: “estava vedado ao Classicismo apreender na *physis* sensível e bela o que nela havia de não-livre, de imperfeição, de fragmentário” (2004, p. 191). O fragmentário, por sua vez, é *ruína*: “O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca” (BENJAMIN, 2004, p. 193)⁷⁶. A ruína é o arranjo daquilo que está em fragmentos, e é com esse material que o alegorista compõe sua arte:

O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objectivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade (BENJAMIN, 2004, p. 193).

Godot sugere, pois, uma composição a partir de fragmentos. A composição minimalista do cenário, que se encontra também em outras obras do autor, remete-nos a um universo em ruínas, destruído: estrada deserta, árvore esquelética, figurinos “surrados”, entre outros elementos que nos sugere entender uma possível composição da peça a partir da “fragmentação”⁷⁷.

⁷⁶ A presença da ruína é, para Benjamin, uma marca central da *melancolia*. O *alegorista*, assim como o melancólico, sofre a “perda” do acesso a um sentido último, transcendente. A fortuna crítica aponta para a importância que a melancolia tem para o *Drama barroco alemão*, e para o pensamento de Benjamin, pois muitos conceitos importantes para o autor estão envolvidos com a idéia da perda (e o sofrimento com a perda): da aura, da totalidade, da experiência, para lembrar de alguns. Comentadores da obra de Benjamin, como Claudio Cruz e Susan Sontag, chamam a atenção para a possibilidade do próprio temperamento de Benjamin e dos eventos de sua vida aparecerem projetados e manifestos na obra teórica do autor.

⁷⁷ De acordo com Ludovic Janvier, a repetição do refrão: “Estamos esperando Godot” sugere uma possível composição à peça (1996, p. 146). Ao se colocarem a mesma questão durante os dois atos, os personagens provocariam uma repetição, dando ritmo à peça, o que evidencia uma circularidade das ações (1996, p. 151). Esse é um ponto importante para o nosso trabalho e vamos retomá-lo adiante.

Ainda, do ponto de vista etimológico, a palavra *alegoria* deriva de *allos*, outro, que remete assim a outro nível de significação, isto é, a *alegoria* diz uma coisa para dizer ou significar outra (ROUANET, *apud* BENJAMIN, p. 37) e, se assim for, podemos lançar e relançar, de modo inocente ou não, a pergunta: qual outra coisa significaria quando falamos Godot? Gostaríamos de retomar aqui outro trecho da discussão televisiva que citamos em nota na primeira seção desse trabalho⁷⁸. Após a discussão, diríamos calorosa, sobre um possível significado de Godot, Esslin dá um exemplo interessante sobre alguns aspectos, dentre eles, a receptividade da obra beckettiana, sobretudo, a partir das distintas leituras que a obra teria suscitado:

Eu vou dar um exemplo. Em um congresso sobre Teatro moderno que eu assisti em Viena, um especialista falava da África do Norte e dizia que na Argélia, as pessoas sem terra, que viram uma apresentação de *Esperando Godot* em árabe, eles se entusiasmaram com a peça, convencidos que ela tinha como tema o adiamento da divisão das terras. Jan Kott, intelectual e crítico do teatro polonês, disse que, desde a primeira representação da peça na Polônia, em 1956, ela tinha provocado reunião e tumulto, porque os poloneses, que esperavam a liberdade política, estavam persuadidos que Godot, que não chegava nunca, era a liberdade política que eles esperavam. (2008, p. 116 – 117)⁷⁹.

Nesse momento não poderíamos deixar de lembrar a encenação e recepção de *Godot* feita pela Companhia *San Francisco Fram Workshop* realizada na prisão *San Quentin*, EUA, em 1957, que se

⁷⁸ A situação que nos referimos está na nota de rodapé nº 9.

⁷⁹ “Je vais vous donner un exemple. Lors d’un congrès sur le Théâtre moderne auquel j’ai assisté à Vienne, un spécialiste parlait de l’Afrique du Nord et disait qu’en Algérie, les fellahs sans terre devant lesquels on avait joué *En attendant Godot* en arabe s’étaient enthousiasmés pour la pièce, convaincus qu’ils étaient qu’elle avait thème l’ajournement perpétuel du partage des terres. Jan Kott, l’intellectuel et critique de théâtre polonais, a alors dit que, lors de la première représentation de la pièce en Pologne, en 1956, elle avait provoqué des rassemblements et des troubles, parce que les Polonais, qui attendaient la liberté politique, étaient persuadés que ce Godot, qui n’arrive pas, était la liberté politique qu’ils attendaient” (2008, p. 116 – 117).

tornou célebre a partir da citação desta feita por Esslin nos estudos as peças do após guerra. Logo após a encenação, o jornal da prisão publicou um texto escrito pela mão de um dos prisioneiros, que sugere a compreensão da ambiguidade da obra de Beckett:

Esperando Godot: uma peça à escala do mundo; um tema que tem a audácia de parecer os elementos da personalidade individual e coletiva (...) de um autor que espera que cada um tire por si mesmo suas próprias conclusões, cometerá seus próprios erros. Não é uma peça de tese; ela não coloca em cena nenhum valor moral que ela quer impor ao espectador, ela não possui uma esperança em particular” (ANÔNIMO, 1976, p. 229)⁸⁰.

Acessar a imagem Godot revelaria um momento em que a construção alegórica olha “para nós sob forma de fragmentos” (BENJAMIN, 2004, p. 191), abrindo a *ação* como um caleidoscópio de possibilidades, “incapaz, a partir desse momento, de irradiar um sentido” (BENJAMIN, 1984, p. 205). A *espera*, que não encontra desfecho ao final, permite-nos aproximá-la, em oposição a uma idéia de *ação simbólica*, que pressupõe pureza e unidade de sentido, como vimos, a uma *ação alegórica*, cuja manifestação expressa vários sentidos, pois, o caráter de ambiguidade é central na *ação* da obra. Eles esperam o quê? Quem? A salvação? A danação? A *ação alegórica* parece se revelar, exclusivamente, por uma operação alegórica em que não há a menor possibilidade de uma “leitura salvadora” que nos garanta um sentido.

⁸⁰ “*En attendant Godot*: une pièce à l’échelle du monde; un thème qui a l’audace de rassembler les éléments de la personnalité individuelle et collective (...) d’un auteur qui espère que chacun pour soi tirera ses propres conclusions, commettra ses propres erreurs. Ce n’est pas une pièce à thèse ; elle ne met en scène aucune morale qu’elle veut imposer au spectateur, elle ne referme aucun espoir particulier” (ANÔNIMO, 1976, p. 229)

CAPÍTULO II - O JOGO EM ESPERANDO GODOT

El juego, como toda otra pasión, da a conocer su rostro como la chispa que en el ambito corporal salta de um centro a otro, mobiliza ora este órgano ora aquel outro y reúne y limita en él al ser entero.

BENJAMIN

2.1 ALEGORIA E JOGO

Se tomarmos novamente a palavra *Trauerspiel*, podemos encontrar outra dimensão para a mesma. Em uma segunda interpretação, novamente a partir de seu desmembramento, Rouanet sugere que *trauer* designa a tristeza do exílio que expulsou os sons privilegiando o campo da significação, e *spiel*, entendido pela palavra *jogo*, seria a esfera da “locução livre e primordial da criatura” (ROUANET, *apud* BENJAMIN, 1984, p. 18).

A partir desse argumento, gostaríamos de passar aqui a outro modo de tomar a noção de *jogo* em nosso trabalho. Um primeiro refere-se ao *jogo* diário dos personagens que se orienta à *espera*, contudo quando partimos para o campo da encenação, e aqui buscamos um segundo sentido do conceito, essas ações expressas de modo rotineiro podem sugerir um ato prazeroso de criação. Ampliar a compreensão de *jogo*, contida na noção de *spiel*, pode revelar uma relação entre lúdico e linguagem. A tentativa então é explorar o *jogo* como um processo prazeroso que se dá no horizonte da linguagem.

Em “Doutrina das semelhanças”, de 1933, Benjamin retoma alguns dos argumentos centrais sobre a linguagem a partir da perspectiva do que ele chama de *capacidade* ou *faculdade mimética*. Antes de buscarmos entender tal conceito, parece-nos interessante fazer uma breve reconstrução de argumentos que implicam na palavra *mimesis* dentro da tradição filosófica para, em seguida, apontar diferenças e contribuições importantes que o filósofo trouxe à discussão quando ela gira em torno do campo estético.

O conceito de *mimesis*, como se sabe, é explorado desde a antiguidade. Aristóteles abre a *Poética* afirmando que toda a arte é, em geral, *mimesis*. O filósofo, contudo, não teria definido o termo, mas pressupõe-se que o tomou emprestado de Platão em seu uso corrente, conferindo-lhe outro sentido (ROSS, 1981, p. 394). Em uma leitura tradicional dos “diálogos” platônicos, é comum encontrar a arte como *simulacro* em função de que ela é “imitação” infiel do mundo sensível

que, por sua vez, é uma cópia do *mundo das idéias*. No diálogo *Sofista*, por exemplo, o filósofo distingue a atividade mimética em dois modos de “imitação”: *cópia* e *simulacro*. Tomado como cópia, não é perfeita como se apresenta no mundo das formas, pois é somente uma “reprodução” ao transportar do objeto “as suas relações exatas de largura, comprimento e profundidade” (PLATÃO, 1972, p. 161), transformando-se em uma *imagem fidedigna*; já um simulacro seria entendido como a “cópia da cópia”, pois ao reproduzir o mundo sensível, os artistas não copiariam a *idéia* correspondente ao que está sendo copiado, mas algo que já é cópia (1972, p. 161). Cabe observar que esse modo de colocar a questão sobre a *mimesis* parece estar focado, no *Sofista*, numa ótica de tomada da questão em que uma das finalidades é ontológica. Assim, do ponto de vista da ontologia platônica, em uma leitura tradicional ainda, é comum se encontrar a arte como simulacro em função de que ela é uma ‘imitação’ infiel do mundo sensível que, por sua vez, é uma cópia do mundo das idéias. Nessa compreensão não parece haver uma valorização da arte em geral como caminho para atingir a “verdade das idéias”, e uma solução possível, como conhecemos, seria a condenação dos poetas e da arte em geral, momento em que a arte deveria ser “expulsa da cidade ideal”⁸¹.

Distante do mestre, Aristóteles toma o conceito de outro modo, sugerindo uma possibilidade de se conhecer no processo artístico. O que nos parece importante apontar entre os dois modos de compreender o conceito é que, em uma leitura tradicional, Aristóteles não compreende a *mimesis* como um desvio a ser superado como encontramos em Platão e sugere, no capítulo IV de sua *Poética*, duas “causas” que a motivariam:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as

⁸¹ A expressão entre aspas se refere à passagem do Livro X da *República*, em que Platão, como se sabe, dá a “famosa solução” ao problema: “Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte dessa espécie” (PLATÃO, 1996, p. 472). Há outras maneiras de se interpretar a *mimesis* em Platão, em uma delas, por exemplo, haveria a possibilidade de se relacionar *Eros* e *Logos* como “experiência do conhecer verdadeiro” (GAGNEBIN, 1997, p. 104), e nessa leitura: “o trabalho harmonioso de filósofos e poetas é possível” (SCHÜLER, 1992, p. 57).

primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado (ARISTÓTELES, 1973, p. 445).

Os dois motivos podem estar ligados ao ato de aprendizado. O primeiro porque é congênito ao ser humano, e o segundo é o fato de que ele se compraz ao ver o imitado. Muitas interpretações podem ser encontradas nessa passagem. Talvez a mais comum seja aquela que relaciona esse trecho às primeiras linhas da *Metafísica* de Aristóteles, sugerindo que a visão se sobressai às outras percepções, analogia feita pelo fato de que a passagem apontaria para um impulso que buscaria o conhecimento através de um discernimento visual, explicando-o de maneira, sobretudo, racional, e associando, assim, “objeto imitado” ao “objeto conhecido”, o que geraria, então, um prazer no ato de aprendizado⁸².

Em uma retomada dos argumentos aristotélicos no século XX, haveria a possibilidade de se ler nas “entrelinhas” da *Poética* que a capacidade mimética pode ser compreendida como um processo que não se restringe ao ato de reconhecimento do “real”, e um passo nesse caminho, talvez esboçado pelo filósofo, como sugere Gagnebin, seria o de que “conhecimento” e “semelhança” entretêm ligações estreitas, muitas vezes esquecidas, muitas vezes negadas. (1997, p. 86). Essa indicação vai em direção às reflexões de Benjamin sobre o conceito mimético.

No texto “Doutrina das semelhanças”, Benjamin compreende que a atividade mimética possui dois momentos: o de “reconhecimento” e o de “produção” de semelhanças (BENJAMIN, 1994, p. 108 - 113). Antes de avançarmos na discussão, cabe trazer ao texto uma compreensão e uma ressalva feita à palavra “semelhança”. Benjamin alerta para o fato de que ela não pode ser entendida apenas em um “sentido contemporâneo” (1994, p. 108), isto é, em um sentido usual do termo, restringindo a uma relação de similitude entre objetos de mesma natureza. Essa maneira de tomar a palavra semelhança, como nos chama ainda a atenção Gagnebin, pode induzir a compreender o termo em Benjamin como “reprodução”:

⁸² Como podemos conferir essa associação a partir das primeiras linhas de sua *Metafísica*: “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, **as visuais** [grifo nosso].” (1973, p. 211). Pode-se dizer, junto com parte da crítica, que de todas as percepções a mais importante, para o filósofo, é a visual.

Tendemos demais a assimilar semelhança, similitude, como reprodução, a pensar que a imagem de uma coisa é a sua própria cópia. Ou ainda, a definir a semelhança em termos de identidade, dizendo que dois objetos são semelhantes quando apresentam certo número dos mesmos traços” (GAGNEBIN, 1997, p. 96).

A palavra semelhança, nessa perspectiva, indica uma identidade, mas não se limita a isso, abrindo espaço para aquilo que é diferente entre dois elementos, por exemplo. Visto isso, podemos voltar à discussão e apontar para um modo de compreender a *capacidade mimética* que, e parece se tratar de uma contribuição de Benjamin ao tema, não se restringe ao ato de reconhecimento daquilo que poderíamos chamar de “real”, ela antes descobre relações entre semelhanças, o que se torna um “ganho de conhecimento” (GAGNEBIN, 1997, p. 85). Isto sugere que o processo mimético não seria compreendido como uma alusão ao “em si”, uma “realidade objetiva”, mas, antes, a descoberta de semelhanças se manifesta em uma relação entre elementos na linguagem. Ao invés de um ato de reconhecimento referencial, um “real extralinguístico”, por exemplo, o que permite relações entre semelhanças nos termos da linguagem não são as coisas tomadas em sua “objetividade”, isto é, os elementos linguísticos podem se unir em uma relação autônoma que não dependa, em última instância, de uma “realidade objetiva” para ser estabelecida (GAGNEBIN, 1997, p. 86). Nesse sentido, no ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, Benjamin afirma que aquilo que é comunicável se comunica não através da linguagem, mas, sim, na linguagem, o que parece dizer que o que se comunica na linguagem é “a expressão imediata do que nela se transmite” (BENJAMIN, 1992, p. 178), e o que é comunicável “constitui, imediatamente, a própria linguagem” (1992, p. 180). Quando se fala: “um candeeiro”, não é, de modo algum, o próprio candeeiro, “mas sim, o candeeiro linguagem, o candeeiro na comunicação, o candeeiro na expressão.” (1992, p. 179).

Nas primeiras linhas de “Doutrina das semelhanças”, Benjamin afirma: “Um olhar lançado à esfera do ‘semelhante’ é de importância fundamental para a compreensão dos grandes setores do saber oculto” (1994, p. 108). Um possível caminho para entender essa afirmação é outro texto do autor intitulado “Sobre a capacidade mimética” em que indica: “A natureza produz semelhanças. Basta pensarmos no

mimetismo. É, porém, o homem que possui a mais elevada capacidade de produzir semelhanças” (1994, p. 65). Após detectar o declínio da faculdade mimética, pois “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos” (1994, p. 108), o filósofo sugere que há “certa influência da faculdade mimética sobre a linguagem” (1994, p. 110). As semelhanças outrora presentes em campos do saber aparentemente não-rationais, como a astrologia e a adivinhação, excluídos do chamado “discurso racional” da ciência, não foram exterminadas, mas encontraram refúgio na linguagem: “Já há muito se tem admitido uma certa influência da faculdade mimética sobre a linguagem” (BENJAMIN, 1994, p. 110)⁸³.

Ao colocar a *capacidade mimética* dentro de sua filosofia da linguagem, como a fortuna crítica sugere, o filósofo indica um caminho para entendê-la:

Mas, se a linguagem, como é óbvio para as pessoas mais perspicazes, não é um sistema convencional de signos, é imperioso recorrer, no esforço de aproximar-se da sua essência, a certas idéias contidas nas teorias onomatopéicas, em sua forma mais crua e mais primitiva (1994, p. 110).

Benjamin ataca a compreensão de uma linguagem arbitrária e inclina-se para uma compreensão onomatopáica da linguagem. Ao fazer isso, como nos chama a atenção Gagnebin (1997, p. 96), ele julga, ainda assim, limitada a noção dessa linguagem, lançando então a pergunta: “podem essas instituições ser adaptadas a uma concepção mais estruturada e mais lúcida?” (BENJAMIN, 1996, p. 111).

Se retomarmos mais uma vez a palavra *Trauerspiel*, recordaremos que, por um lado, estamos fadados ao exílio do paraíso, presos em um mundo arbitrário e enredados na esfera da significação da linguagem e, por outro, temos a possibilidade de nos desenredarmos e trilharmos uma esfera “da locução livre”. Benjamin ao mesmo tempo

⁸³ O ser humano “é capaz de produzir semelhanças porque reage, segundo Benjamin, às semelhanças já existentes no mundo” (GAGNEBIN, 1997, p. 96). É aqui que se encontra, de acordo com Gagnebin, a originalidade da teoria benjaminiana sobre a *capacidade mimética*: supor uma história das semelhanças, isto é, as semelhanças não são imutáveis, mas são reconhecidas e produzidas pelo ser humano de modos diferentes com o passar das épocas (1997, p. 96).

em que tende ou busca uma linguagem onomatopáica, de mimologismo, por exemplo, admite certa arbitrariedade da linguagem, compreendendo uma concepção de linguagem que parece apresentar um diálogo entre as duas instâncias. Assim, por um lado, essa concepção da linguagem se dá de modo “dialético” e, por outro lado, sabemos que o filósofo tende para os elementos miméticos da linguagem, os quais parecem retirar o “peso do sentido” e suas relações. Essa relação com a linguagem pode ser encontrada nas brincadeiras infantis. Nas palavras de Benjamin:

Príncipe é uma palavra com uma estrela em torno, dizia o menino de sete anos. As crianças, desde que eles inventam histórias são diretores que não se deixam censurar pelo ‘sentido’. (BENJAMIN, *apud* LEHMANN, 1986, p. 84)⁸⁴.

Ao acentuar a linguagem onomatopáica, Benjamin busca argumentos para defendê-la a partir dos jogos infantis, os quais “são impregnados de comportamento mimético, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas” (1994, p. 108), pois “a criança não brinca apenas de se comerciante ou professor, mas também de moinho de vento e trem” (BENJAMIN, 1994, p. 108). Isto é, uma criança, ao brincar, não apenas reconhece semelhanças na “realidade”, como quando brinca de comerciante ou professor, mas as produz, ao brincar de moinho de vento e trem. O modo com o qual elas criam imagens sugere, pois, uma participação ativa e criativa, cujo processo se dá a partir de um *ato de criação*.

Um percurso para compreender esse processo de criação pelos jogos infantis que, como vimos, estariam impregnados de comportamento mimético pode ser encontrado no livro de Benjamin intitulado *Infância em Berlim*. Percorrer esses labirintos levar-nos-ia um pouco longe do foco deste trabalho, contudo, parece-nos, interessante trazer algumas das questões que tocam esse assunto para esclarecer escolhas quando a discussão volta-se para o processo criativo. Nossa escolha, pois, é trazer essa discussão em Anexo, em que discutimos esse tema relacionando: capacidade mimética, *alegoria* e *jogo*. Essa discussão, portanto, encontra-se no Anexo I.

⁸⁴ “Prince est un mot avec une étoile autour, disait un garçon de sept. Les enfants, lorsqu’ils inventent des histoires sont des metteurs en scène qui ne se laissent pas censurer par le ‘sens’ ” (BENJAMIN, *apud* LEHMANN, 1986, p. 84)

Aqui, então, gostaríamos somente de trazer alguns argumentos para justificar escolhas importantes para nosso trabalho, os quais servirão de base quando buscarmos apresentar as “partituras musicais” para encenar os fragmentos de *Godot*. O primeiro é compreender uma relação entre *ação*, *alegoria* e *jogo*, que nos leva a uma primeira partitura ao observar o texto beckettiano; e o segundo é entender o *jogo* como processo ativo e criativo para o processo de encenação⁸⁵.

A *ação* de *Esperando Godot* pode ser compreendida como uma *alegoria*, cuja imagem, então, seria Godot, central no ato da *espera*. Agora, como compor essa imagem Godot quando se pensa no texto para a encenação? Adorno, quando afirma que Benjamin, ao reviver suas lembranças em *Infância em Berlim*, coagula-as em uma *alegoria* composta de ruínas, sugere um processo de composição alegórica (1999, p. 64). Compor uma *alegoria*, e aqui avançamos junto com o argumento da comentadora Kátia Muricy, pode ser compreendido como um ato de escrita: “a verdadeira natureza da alegoria é ser escrita” (MURICY, 1998, p. 162), e se realiza “na escrita enquanto imagem” (BENJAMIN, 1994, p. 206). Em outras palavras, na aquisição da escrita, a criança escreve uma palavra, segundo Benjamin, buscando desenhar uma “imagem”; e, de acordo com Huizinga, a linguagem artística é “expressão em imagens” (1971, p. 219). Cada imagem, operada pelo *jogo*, corresponderia a uma espécie de enigma (1971, p. 219). Como vimos na breve discussão sobre a linguagem feita anteriormente, agora sobre o foco da escrita, uma imagem não seria entendida como um processo de signos arbitrários, tampouco somente como uma linguagem composta por uma compreensão “ingênua”, como sugere Benjamin, de uma linguagem naturalista, por exemplo, mas, parece-nos, a partir de uma construção dialética entre elementos arbitrários e não arbitrários da linguagem. Ainda em “Doutrina das Semelhanças”, o autor distingue uma dimensão mimética e outra semiótica da linguagem escrita. De um modo geral, podemos dizer que, por um lado, há o comportamento mimético da linguagem, pois, como vimos, ela “não é um sistema convencional de signos” (1994, p. 110) e, por outro, ao tratar da relação entre palavra escrita e falada, Benjamin mostra também a importância

⁸⁵ Em *Homu ludens*, Huizinga, ao tratar do *jogo* como elemento cultural, afirma que ele é uma atividade voluntária, exercida dentro de determinados limites de tempo e espaço, que são regidos por regras, e que conferem sentimentos, emoções, tensões, entre outros, aos participantes envolvidos (1971). Retomaremos aos argumentos do autor mais adiante quando nossa atenção se voltará para a relação entre *jogo* e música.

da dimensão semiótica da linguagem⁸⁶. No encontro das duas, como sugere parte da crítica, a dimensão mimética se revela na dimensão semiótica como uma *imagem fugaz*:

Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem (BENJAMIN, 1994, p. 112).

O *jogo* de composição da *alegoria*, assim, permite-nos uma abertura ao processo lúdico, mesmo que aparentemente ela esteja distante desse caminho. A *alegoria*, ela mesma quando composta, é uma imagem coagulada em que podem se encontrar rastros de destruição e de morte, contudo, ainda assim, para compô-la, um caminho de livre expressão também está lá contido⁸⁷. Ainda, na tentativa de produzir essa imagem *Godot*, sempre tomada como uma leitura que não nos é salvadora, uma sugestão é compreender a composição desta imagem a partir de fragmentos, isto é, a *ação alegórica* de *Godot* pode ser composta por ações fragmentárias⁸⁸.

O segundo argumento importante é como compreender a noção de *jogo* nas reflexões benjaminianas para tomá-las como base de compreensão quando o foco será o processo de montagem das peças. Na terceira seção do primeiro capítulo, vimos que as ações dos personagens em *Godot* comporiam um arranjo, cujas relações se manifestam nas repetições motivadas pelo hábito – expressão da *Erlebnis* para Benjamin, onde se manifesta a pobreza de um universo condenado à repetição. Agora, quando a experiência é colocar essas ações habituais orientadas à *espera* em cena, a sugestão é entender essas ações de outro modo. Ao retomarmos o desmembramento da palavra *Trauerspiel*, na segunda interpretação oferecida por Rouanet, vimos que *spiel* pode ser

⁸⁶ A *alegoria* assim parece ser uma construção dialética, cuja manifestação coloca em andamento duas potencialidades da linguagem: “convenção” e “expressão”.

⁸⁷ A *alegoria*, como observamos também, seria ambígua, sujeita às mudanças do tempo e do espaço, manifestando-se assim como uma passagem que restaria passagem (MESCHONNIC, 1986, p. 720).

⁸⁸ Retomaremos esse ponto adiante.

compreendido como um *jogo* prazeroso de criação⁸⁹. O *jogo* para encenação, assim, relaciona-se a uma liberdade que busca produzir e descobrir novas relações, assim como uma criança que se lança para descobrir “novos universos”. Colocar em *jogo* situações, nesse sentido, permite captá-las e transformá-las, sem modelos ou reproduções a serem seguidas, buscando proporcionar um processo de criação entre os envolvidos no processo de encenação. Ao discutir o *jogo*, Huizinga nos sugere que a arte, diferentemente de outros campos do saber como a religião, a política, dentre outros, que perderam passo a passo sua ligação com o lúdico, ainda integra-se a este (1971, p. 197). O *jogo*, nesse sentido, apreenderia de modo novo o mundo circundante, cujo significado não estaria fixo, mas ainda buscaria significar alguma coisa (LEHMANN, 1986, p. 78)⁹⁰. Relacionar esse modo de compreender o *jogo* à prática teatral é um caminho que nos permite uma liberdade de jogar e criar ações inusitadas em uma peça tão conhecida como é *Esperando Godot*.

2.2 A INCERTEZA DO JOGO

Nas seções anteriores deste capítulo, vimos um modo criativo de perceber o *jogo*, porém antes de avançarmos nessa compreensão, que nos servirá de base para a compreensão para as montagens, parece-nos importante observar um modo de *jogo* que está presente em algumas peças de Beckett⁹¹.

⁸⁹ Este processo está ligado diretamente à “capacidade mimética”, que é encontrada, por sua vez, nas brincadeiras infantis. Cabe apenas retomar e reforçar a idéia de que “capacidade mimética”, para Benjamin, não se limita a uma “imitação” daquilo que poderíamos chamar de “real”, mas é um processo que se dá na linguagem e, como vimos também, os elementos na linguagem (semelhanças, por exemplo) podem se unir em uma relação autônoma que não dependa, em última instância, de uma “realidade objetiva” para ser estabelecida (GAGNEBIN, 1997, p. 86).

⁹⁰ Nessa perspectiva, de acordo ainda com Huizinga, um caminho para compreender o *jogo* na arte como processo de criação seria o de assimilar a “alma da criança”.

⁹¹ Estamos buscando distinguir dois modos de compreender o *jogo* em nosso trabalho. O primeiro é o *jogo* diário dos personagens que se orienta à *espera*, vazia e definitiva, cujo espaço é confinado em um tempo circular. Porém, quando observadas do ponto de vista da encenação, e aqui temos o segundo modo de compreender o *jogo*, essas ações não são tomadas como simples

Em *Fim de partida* a presença do *jogo* é sugerida no próprio título, sugestão mantida também na tradução *Endgame*, feita pelo próprio autor. A peça possui quatro personagens: Ham e Clov, dupla protagonista, Nagg e Nell, dupla antagonista. Na primeira fala o *jogo* já é indicado. Após descobrir o rosto, tirando um pano que lembra uma cortina, Hamm diz (ANDRADE, 2002, p. 17):

Hamm: A – (*bâillements*) à moi. (*un temps*) De jouer. (*il tient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui*). Vieux linge! (*il ôte ses lunettes, s'essuie les yeux, le visage, essuie les lunettes, les remet, plie soigneusement le mouchoir et le met délicatement dans la poche du haut de sa robe de chambre. Il s'éclaircit la gorge, joint les bouts des doigts*). Peut-il y a – (*bâillements*) – y avoir misere plus... plus haute que la mienne? Sans doute. (*Un temps*) Non, tout est a (*bâillements*) bsolu (*fier*) plus on est grand et plus on est plein. (*Un temps. Morne*) Et plus on est vide. (*Il renifle*) Clov! (*Un temps*) Non, je suis seul. (*Un temps*) Quels rêves – avec un s! Ces forêts! (*Un temps*) Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (*Un temps*) Et cependant j'hésite, j'hésite à... finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à (*bâillements*) à finir (1975, p. 17)⁹².

repetições, e embora sejam expressas de modo rotineiro e habitual, sugerem um ato criativo e prazeroso à encenação da obra.

⁹² “Minha... (*bocejos*)... vez (*Pausa*) De jogar. (*Segura o lenço aberto à sua frente na ponta dos dedos*). Trapo velho! (*Tira os óculos, enxuga os olhos, o rosto, limpa os óculos, recoloca-os, dobra o lenço com cuidado e coloca-o com delicadeza no bolso do peito do roupão. Limpa a garganta, junta a ponta dos dedos*). Pode haver... (*boceja*)... miséria mais... mais sublime do que a minha? Sem dúvida. Naquele tempo. Mas e hoje? (*Pausa*) Meu pai? (*Pausa*) Minha mãe? (*Pausa*) Meu... cão? (*Pausa*) Ah, é claro que admito que sofram tanto quanto criaturas assim podem sofrer. Mas isso quer dizer que nosso sofrimento seja comparável? Sem dúvida. (*Pausa*) Não, tudo é a... (*boceja*) ...absoluto, (com orgulho) quanto maior o homem, mais pleno (*Pausa. Melancólico*) E mais vazio. (*Funga*) Clov! (*Pausa*) Não, estou sozinho. (*Pausa*) Que sonhos! Aquelas florestas! (*Pausa*) Chega, está na hora disso acabar, no abrigo também. (*Pausa*) E mesmo assim eu ainda hesito em... ter um fim. É, isso mesmo, está na hora disso acabar e mesmo assim eu ainda hesito em ter um... (*boceja*) fim.”

Como pontua Fábio de Andrade, a obra apresenta uma “rotina vazia que custa a preencher o tempo da *espera*, completamente desprovido de esperança” (2002, p. 15), e o “gancho dramático da peça (a ameaça de partida de Clov) não se resolve, permanecendo a possibilidade em suspenso no quadro final” (p. 16 - 17), momento em que Clov fala:

Je me dis – quelquefois, Clov, il faut que tu arrives à souffrir mieux que ça, si tu veux qu’on se lasse de te punir – un jour. Je me dis – quelquefois, Clov, il faut que tu sois à mieux que ça, si tu veux qu’on te laisse partir – un jour. Mais je me sens trop vieux, et trop loin, pour former de nouvelles habitudes. Bon, ça ne finira donc jamais, je ne partirai donc jamais (*un temps*) Puis un jour soudain, ça finit, ça change, je ne comprends pas, ça meurt, ou c’est moi, je ne comprend pas, ça non plus. Je le demande aux mots qui restent – sommeil, réveil, soir, matin. Ils ne savent rien dire. (*Un temps*) J’ouvre la porte du cabanon et m’en vais. Je suis si voûté que je ne vois que mes pieds, si j’ouvre les yeux, et entre me jambes un peu de poussière noirâtre. Je me dis que la terre s’est éteinte, quoique je ne l’aie jamais vue allumée. (*un temps*) Ça va tout Seul. (*Un temps*) Quand je tomberais je pleurerai de bonheur. (BECKETT, 1975, p. 108 – 109)⁹³.

(2002, p. 39).

⁹³ “(como antes) Às vezes digo a mim mesmo, Clov, você precisa aprender a sofrer melhor, se quiser que parem de te punir algum dia. Às vezes me digo, Clov, você precisa melhorar, se quiser que te deixem de punir, algum dia. Mas me sinto velho demais, e longe demais, para criar novos hábitos. Bom, isso nunca acabará, nunca vou partir. (*Pausa*) E então, um dia, de repente, acaba, muda, não entendo nada, morre, ou morro eu, também não entendo. Pergunto às palavras que sobraram: sono, despertar, noite, manhã. Elas não tem nada a dizer. (*Pausa*) Abro a porta da cela e vou. Estou curvado que só vejo meus pés, se abro os olhos, e entre minhas pernas um punhado de poeira escura. Me digo que a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa. (*Pausa*) É assim mesmo. (*Pausa*) Quando eu cair, chorarei de felicidade. *Pausa. Vai até a porta.*” (2002, p. 145 - 146).

O final da peça está no início, e a última fala de Hamm indica tal compreensão: “Minha vez. (*Pausa*) De jogar” (2002, p. 146 – 147). O *jogo* em questão aqui é de *representação*, como aponta parte da fortuna crítica. Este “jogo de representação” não pode acabar, pois tudo será retomado e refeito para preencher o vazio no qual os personagens estão expostos.

Beckett, em carta para Alan Schneider, diretor e amigo, diz que há semelhanças entre *Fim de partida* e *Esperando Godot*, porém a primeira se encontra em um mundo mais “desumano” (BECKETT, 2002, p. 14). Segundo Eugene Webb, ao comentar a carta de Beckett, afirma que ela seria mais brutal e mais inflexível na maneira que “traduz” a condição dos personagens (2012, p. 66). De acordo com Jan Katt, os palhaços ainda se encontrariam ali, mas eles não fariam mais rir (1971, p. 34). Assim, *Fim de partida* não sugere tanto a leveza do aspecto cômico como podemos perceber em *Godot* e, ao invés do riso, mergulhamos, cada vez mais, no silêncio, na pausa longa, fazendo da angústia um elemento mais presente no palco. Parece-nos que, caso surja uma possibilidade cômica na relação entre Hamm e Clov, surge de modo irônico, por vezes sarcástico, afastando-se, de certo modo, de Vladimir e Estragon.

Pierre Vilar, no *Dictionnaire Beckett*, escreve o verbete intitulado “Casper David Friedrich”, autor da obra *Deux hommes contemplant la lune*, de 1820, que teria, de acordo com o próprio Beckett, “influenciado” a escritura de *Godot* ao afirmar que este seria o único “gênero romântico” suportável (BECKETT, *apud* VILAR, p. 466, 2011). Em visita ao Museu, Beckett e Ruby Cohn, ao observarem a obra de Caspar David Friedrich, *Um homem et une femme contemplant la lune*, o dramaturgo haveria dito ao amigo e crítico literário: “É a fonte de Esperando Godot, você sabe” (BECKETT, *apud* KNOWLSON, 1999, p. 485)⁹⁴. James Knowlson chama a atenção também para o fato de que Beckett, em outros momentos, teria mencionado que a pintura *Deux hommes contemplant la lune* teria influenciado a criação de *Godot* (1999, p. 486), como também argumenta Vilar (466, p. 2011). Uma pergunta que surge é: como se poderia entender essa espécie de “romantismo” em *Godot*? Nas pinturas há duas pessoas “escoradas” que contemplam a lua ao lado de uma árvore⁹⁵. As pinturas levam

⁹⁴ “C’est la source d’*En attendant Godot*, tu sais”. As reproduções encontram-se em anexo.

⁹⁵ Cabe registrar também, como chama a atenção ainda Vilar no mesmo verbete, que Gaspar David Friedrich pintou, em 1822, o quadro *Arbre solitaire*, tão

diretamente à peça: a imagem da dupla, a árvore solitária, a lua... E, para lembrar a frase de Vladimir: há uns “cinquenta anos”! De acordo com Genevière Serreau, a afeição entre a dupla Didi e Gogo é preservada, mesmo que dentro de uma, nas palavras do próprio autor, “compaixão desesperada” (1971, p. 16). Se Estragon sente frio, por exemplo, Vladimir está lá para aquecê-lo e, de seu modo, também recebe calor. Podemos lembrar inúmeras cenas em que a dupla demonstraria uma relação afetiva e, também, de dependência; uma possível seria o momento em que Vladimir coloca sobre o amigo seu casaco para aquecê-lo quando Estragon parece dormir:

Estragon: Si je pouvais dormir.

Vladimir : Hier soir tu as dormi.

Estragon : Je vais essayer.

Il prend une posture utérine, la tête entre les jambes.

Vladimir : Attends. (*Il s'approche d'Estragon et se met à chanter d'une voix forte*).

Do do do do

Estragon: (*levant la tête*). Pas si fort.

Do do do do

Do do do do

Do do do do

Do do...

Estragon s'endort. Vladimir enlève son veston et lui en couvre les épaules, puis se met à marcher de long en large en battant des bras pour réchauffer. Estragon se réveille en sursaut, se lève, fait quelques pas affolés. Vladimir court vers lui, l'entoure de son bras.

Vladimir : Là... là... je suis là... n'aies pas peur.

(2010, p. 91)⁹⁶.

familiar a *Godot*, que poderia ser também uma possível “influência” no cenário da peça (2011, p. 466).

⁹⁶ “Estragon: Se eu pudesse dormir. Vladimir: Ontem você dormiu. Estragon: Vou tentar (*Fica numa posição uterina, a cabeça entre as pernas*). Vladimir: Espere. (*Chega perto de Estragon e começa a cantar em voz forte*.) Vladimir:

Perceber uma relação afetiva na peça nos parece ir ao encontro do pensamento de Raymond Williams, que apresentamos no primeiro capítulo, cujo argumento principal seria o de que Godot estaria para além daquela “convenção dramática” difundida no século XX. As obras teatrais de Beckett, como vimos também, pertenceriam a esse cenário, contudo, como nos chama a atenção Williams, Godot resgataria algo que supostamente haveria sido perdido, ou seja, “a possibilidade de reconhecimento humano, e de amor, no âmbito de uma condição absoluta ainda sem sentido” (2002, p. 202)⁹⁷. Embora a relação deles pareça sobreviver em função de uma “compaixão desesperada”, retomando a sugestão de Serreau, o reconhecimento humano está presente e, acreditamos junto com Williams, é “tocante”:

Estragon : Ça fait combien de temps que nous sommes tout le temps ensemble ?

Vladimir : Je ne sais pas. Cinquante ans peut-être.

Estragon : Tu te rappelles le jour où je me suis jété dans la Durance ?

Vladimir : On faisait les vendanges.

Estragon : Tu m’as repêché.

Vladimir : Tout ça est mort et enterré.

Estragon : Mes vêtements ont séché au soleil.

Vladimir : N’y pense plus, va. Viens. (*Même jeu*).

Estragon : Attends.

Vladimir : J’ai froid.

Estragon : Je me demande si on n’aurait pas mieux fait de rester seuls, chacun de son côté. (*Um temps*). On n’était pas fait pour le même chemin.

Vladimir (*sans se fâcher*) : Ce n’est pas sûr.

Estragon : Non, rien n’est sûr.

Do do do do. Estragon: Mais baixo! Vladimir (*suavemente*): Do do do do Do do do do/Do do do do/Do do do do. (*Estragon dorme. Vladimir levanta-se lentamente, tira seu casaco e cobre Estragon com ele, e depois começa a caminhar, mexendo os braços para se esquentar. Estragon acorda repentinamente, levanta-se alarmado e grita. Vladimir corre para ele, coloca os braços em sua volta*). Vladimir: Quietos... quietos... estou aqui... não tenha medo” (1976, p. 132 - 133).

⁹⁷ Aqui podemos retomar o argumento de Eugene Webb e dizer, junto com ele, que em Vladimir e Estragon há “um elemento de calor em sua relação” (2012, p. 66).

Vladimir : On peut toujours se quitter, si tu crois que ça vaut mieux.

Estragon : Maintenant ce n'est plus la peine.

Silence.

Vladimir : C'est vrai, maintenant ce n'est plus la peine.

Silence

(2010, p. 69 – 70)⁹⁸.

Desse argumento pode se desprender uma reflexão sobre a questão do *jogo* de representação na obra. Compreender sua presença pode implicar na noção de *conflito*, como sugere Régis Salado ao afirmar que *Esperando Godot* “repousa mais sobre o jogo que sobre o conflito” (1998, p. 80)⁹⁹. Como vimos, a *ação* tomada em um sentido tradicional deveria apresentar um ou, como discute parte da crítica quando a questão passa a ser o drama a partir do mundo moderno, diversos conflitos. Podemos lançar a pergunta: não haveria conflito ou conflitos em *Godot*?

Entre Vladimir e Estragon existe uma oscilação entre “acordos” e “desacordos”:

Vladimir : C'est vrai, nous sommes intarissables.

Estragon : C'est pour ne pas penser.

Vladimir : Nous avons des excuses.

⁹⁸ “Estragon: Há quanto tempo nós estamos juntos? Vladimir: Não sei. Acho que há uns cinquenta anos. Estragon: Você se lembra do dia em que eu me atirei no rio? Vladimir: Estávamos na colheita das uvas. Estragon: Você me pescou. Vladimir: Tudo isso está morto e enterrado. Estragon: Minhas roupas secaram ao sol. Vladimir: Não pense mais nisso. Vem. (*Mesmo jogo*). Estragon: Espere. Vladimir: Estou com frio!

Estragon: Espere! (*Ele se afasta de Vladimir*) Eu me pergunto se não teria sido melhor que a gente tivesse ficado sozinho cada um por si. (*Atravessa o palco e senta-se na elevação*). Nós não fomos feitos para a mesma estrada. Vladimir (*sem raiva*): Isso nunca se sabe. Estragon: Não, nunca se sabe de nada. (*Vladimir lentamente atravessa o palco e senta-se ao lado de Estragon*). Vladimir: Nós ainda podemos nos separar, se você acha melhor. Estragon: Agora é tarde demais. (*Silêncio*). Vladimir: É, agora é tarde demais. (*Silêncio*).” (1976, p. 98 - 99).

⁹⁹ “Reposent sur le jeu plutôt que sur le conflit” (1998, p. 80).

Estragon : C'est pour ne pas entendre.
 Vladimir : Nous avons nos raisons.
 Estragon : Toutes les voix mortes.
 Vladimir : Ça fait un bruit d'ailes.
 Estragon : De feuilles.
 Vladimir : De sable.
 Estragon : De feuilles.

Silence

Vladimir : Elles parlent toutes en même temps.
 Estragon : Chacune à part soi.

Silence

Vladimir : Plutôt elles chuchotent.
 Estragon : Elles murmurent.
 Vladimir : Elles bruissent.
 Estragon : Elles murmurent.
Silence.

Vladimir : Que disent-elles ?
 Estragon : Elles parlent de leur vie.
 Vladimir : Il ne leur suffit pas d'avoir vécu.
 Estragon : Il faut qu'elles en parlent.
 Vladimir : Il ne leur suffit pas d'être mortes.
 Estragon : Ce n'est pas assez.

Silence.

Vladimir : Ça fait comme un bruit de plumes.
 Estragon : De feuilles.
 Vladimir : De cendres.
 Estragon : De feuilles.

Long silence.

(2010, p. 80 - 81)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ “Estragon: Todas as vozes mortas. Vladimir: Fazem um ruído de asas. Estragon: De folhas. Vladimir: De areia. Estragon: De folhas. (*Silêncio*) Vladimir: Falam todas ao mesmo tempo. Estragon: Cada uma para si. (*Silêncio*) Vladimir: Talvez sussurram. Estragon: Murmuram. Vladimir: Cochicham. Estragon: Murmuram. (*Silêncio*). Vladimir: O que é que dizem? Estragon: Falam de suas vidas. Vladimir: Viver não foi o bastante. Estragon: Tem que falar da vida. Vladimir: Morrer não foi o bastante. Estragon: Não é o suficiente.

Essa passagem é considerada pela crítica, de um modo geral, como um momento bastante poético e musical da obra (BERRETTINI, 1977, p. 27). Logo em seguida, o silêncio invade o palco, fazendo a angústia se tornar presente, até que Vladimir fala: “Diga alguma coisa”, ainda aceito e respondido por Estragon: “Estou tentando”; mas a angústia emerge desoladora, como marca a rubrica do autor: “Vladimir (*angustiado*): Diga qualquer coisa!”. Estragon “salva” o companheiro:

Estragon: Qu'est-ce qu'on fait maintenant?
 Vladimir: On attend Godot.
 Estragon: C'est vrai.
 (2010, p. 88)¹⁰¹.

Em seguida, ainda na mesma passagem, haveria um elemento indicando a quebra da chamada “quarta parede”, que dá margem a uma compreensão de teatro dentro do teatro na obra (ABEL, 1968, p. 115 - 118)¹⁰². A dupla se volta ao público e se “refere” a ele:

Vladimir : D'où viennent tous ces cadavres?
 Estragon : Ces ossements.
 Vladimir : Voilà.
 Estragon : Evidemment.
 Vladimir : On a dû penser un peu.
 Estragon : Tout à fait au commencement.
 Vladimir : Un charnier, un charnier.
 Estragon : Il n'y a qu'à ne pas regarder.
 Vladimir : Ça tire l'oeil.
 Estragon : C'est vrai.

(*Silêncio*). Vladimir: Faz um ruído de plumas. Estragon: De folhas. Vladimir: De cinzas. Estragon: De folhas.” (1976, p. 113 - 115).

¹⁰¹ “Estragon: Que vamos fazer agora? Vladimir: Vamos esperar Godot. Estragon: É mesmo” (1976, p. 116). Eles acreditam ou fingem acreditar em uma “certeza”: eles estão esperando por Godot.

¹⁰² Outro modo de entender o chamado “metateatro” é sugerido por Claudia Vasconcellos em edição da *Revista Cult* com *Dossiê* dedicado à obra de Beckett. A autora sugere, ao invés de um *metateatro*, a expressão *intrateatro* para compreender essa relação nas peças de Beckett, entendendo os personagens saberem e demonstrarem saber que estão no palco. Presos a um palco, ainda como sugere a autora como exemplo, Winnie “vê-se enterrada até a cintura e obrigada a atuar pela assimilação da campainha e dos refletores à situação ficcional” (VASCONCELLOS, p. 54, 2010).

Vladimir : Malgré qu'on en ait.

Estragon : Comment?

Vladimir : Malgré qu'on en ait.

(2010, p. 90)¹⁰³.

Segundo Huizinga, o *jogo* pressupõe que os jogadores aceitam de antemão as regras de um determinado *jogo*, reconhecendo e criando assim uma espécie de círculo mágico, que pressupõe um pacto comum entre participantes e a interrupção deste pode provocar a quebra mágica do mesmo, pois: “O jogador que desrespeita ou ignora as regras é um ‘desmancha prazeres’ ” (HUIZINGA, 1971, p. 14). Disso, podemos tomar duas questões. A primeira é: compreender a pressuposição de um acordo comum entre os personagens, o que necessita, de antemão, aceitar as regras, e a segunda é a necessidade de seguir as mesmas para não interromper o *jogo*. Vladimir e Estragon parecem oscilar entre essas duas possibilidades: aceitar ou interromper o *jogo*. No exemplo que citamos anteriormente, podemos dizer que, em uma leitura, Vladimir jogaria, ato este também que seria aceito por Estragon, estabelecendo assim um círculo mágico entre eles, o que criaria momentos, como vimos, de teor poético, de brincadeira, de teatro dentro do teatro. Porém, após parecer jogar com o público, na aparente brincadeira de romper com a quarta parede, Estragon, talvez para sacanear Vladimir, interromperia o possível *jogo* e, digamos, “puxaria o tapete” ao dizer: “Não foi mal como prólogo” (BECKETT, 1976, p. 121). A revelação de Estragon, e com isso a interrupção do que poderíamos chamar de *jogo* entre eles, parece chegar ao público e ao leitor de modo diferente. Talvez, algo mais ou menos assim: eles estavam o tempo todo jogando. Não há nada de “verdadeiro” nisso.

Vejam os por outra perspectiva. Existem muitas interpretações para a questão da linguagem em *Godot*, e uma delas, e que nos agrada em especial, é a de George Steiner. De acordo com o autor, quando se refere diretamente aos “diálogos” da peça, há passagens que “perseguem as insípidas empolações e ‘imprecisões’ da fala comum” (STEINER, 1990, p. 24 - 25). Por exemplo, após um ligeiro desentendimento

¹⁰³ “Vladimir: Donde surgiram todos esses cadáveres? Estragon: Esses esqueletos. Vladimir: Diga-me isso. Estragon: É verdade. Vladimir: Nós devemos ter pensado um pouco. Estragon: Bem no comecinho. Vladimir: Um cemitério! Um cemitério! Estragon: Não precisa olhar. Vladimir: Não se pode deixar de olhar. Estragon: É verdade. Vladimir: Cada qual faz o que pode. Estragon: Perdão? Vladimir: Cada qual faz o que pode.” (1976, p. 119).

provocado pela insistência de Estragon em contar uma história de um inglês bêbado que fora a um bordel, relato que não ultrapassa duas falas, pois é censurado por Vladimir, Estragon busca fazer as pazes, gesto, em um primeiro momento, aceito, mas logo repellido, dando outro rumo à conversa:

Estragon (pas en avant) : Tu es fâché ? (silence.
Pas en avant)
Pardon! (silence. Pas en avant. Il lui touche
l'épaule) : Voyons,
Didi. (silence) Donne ta main! (Vladimir se
retourne) Embrasse-moi !
(Vladimir se raidit) Laisse-toi faire ! (Vladimir
s'amollit. Ils
s'embrassent. Estragon recule). Tu pues l'ail!
(2010, p. 21)¹⁰⁴.

A falibilidade que se supõe existir nos “diálogos” não impede que palavras e gestos sejam expressos. A linguagem cotidiana, por exemplo, está repleta de situações em que a comunicação acontece mesmo quando o “significado” não é apenas o que é manifesto “literalmente”. Outras vezes a comunicação simplesmente não acontece, noutras, ainda, acontece permeada de contradições dos personagens que podem seguir tentando se “comunicar”. Se, por um lado, essas “imprecisões” da vida cotidiana podem provocar uma descontinuidade no “diálogo”, por exemplo, evidenciando dificuldades, ou mesmo a impossibilidade de comunicação, por outro lado, ao surgirem, podem se apresentar como possibilidades para que se comecem novas “elucubrações”, como, por exemplo, o mau cheiro causado pelo alho sugere outro rumo para conversa:

Estragon : (...) Tu pues l'ail!
Vladimir : C'est pour les reins. (silence. Estragon
regarde l'arbre avec attention) Qu'est ce qu'on
fait maintenant?
Estragon : On attend.
Vladimir : Oui, mais en attendant?

¹⁰⁴ “Estragon (*um passo à frente*): Você ficou zangado? (*pausa. Outro passo*) Perdão. (*silêncio. Outro passo. Estragon põe as mãos nas costas de Vladimir*) Ora, Didi. (*silêncio*) Dê-me a mão. (*Vladimir se vira*) Abraça-me! (*Vladimir amolece. Eles se abraçam. Estragon recua*). Você está cheirando a alho!” (1976, p. 25).

(2010, p. 21)¹⁰⁵

Em um sentido tradicional, como tocamos no primeiro capítulo, o conflito surge de forças antagônicas de visões de mundo distintas frente a uma ou mais situações (PAVIS, 1996, p. 67). Assim como uma noção de *ação* dentro de uma tradição teatral não funcionaria aqui, a noção de conflito, na mesma perspectiva. Um dos argumentos que pressupõe a existência do conflito é o embate entre forças que, por sua vez, implicam tensões, levando-o ao “desenlace final”, o que, como se sabe, não acontece em *Godot*. Se, por um lado, não há essa configuração de conflito, por outro, podemos buscar compreender de outro modo as relações entre os personagens. Como vimos na passagem anterior, a relação entre Estragon e Vladimir pode ser lida a partir da existência e da interrupção do *jogo*. O que levaria Estragon a “puxar o tapete” de Vladimir? Um simples prazer de “jogar”?

Antes, parece-nos, que não há certeza alguma de quando os personagens estão ou não jogando. Não poderíamos dizer, nessa perspectiva, com certeza quando Estragon e Vladimir estão de fato brigando, pois suas palavras podem tocá-los verdadeiramente ou não, quer dizer, eles podem estar verdadeiramente envolvidos em uma trama de tensões, ou fazendo de conta estar envolvidos, portanto, representando. Se isso for possível, podemos dizer que não teríamos um conflito no sentido tradicional, mas isso também não implica dizer que não haja pequenas tensões entre os personagens. Evidentemente, esses embates não levam a um desfecho da situação, pois qualquer “objetivo” se esfacela e se perde em um universo permeado por incertezas, em que as ações servem de “passatempo” para preencher uma “espera vazia”, como vimos no primeiro capítulo.

Com a presença de Pozzo e Lucky, os possíveis jogos se estabelecem entre os quatro personagens, o que pode ser percebido, também, a partir de acordos e desacordos. No primeiro ato, há uma cena entre eles bastante conhecida, que é o momento em que Lucky “pensa”. A fala do personagem é explorada de muitas maneiras pela fortuna crítica e uma bastante frequente é aquela que a vê como expressão do absurdo, e poderíamos complementar, ainda junto com comentadores, a incapacidade de sair das velhas repetições, a ausência de sentido, a

¹⁰⁵ “Estragon: (...) Você está cheirando a alho. Vladimir: É bom para os rins. (*silêncio. Estragon olha atentamente para a árvore*) O que vamos fazer agora? Estragon: Esperar. Vladimir: Sim, mas enquanto a gente espera.” (BECKETT, 1976, p. 25).

expressão da loucura, os discursos vazios, dentre tantas outras interpretações. Após Pozzo dizer que está cansado, um silêncio invade o palco, momento em que Estragon fala: “Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível” (1976, p. 75). Vladimir retoma a possibilidade lançada por Pozzo de que Lucky deveria pensar: “Mande-o pensar (*a Pozzo*)” (1976, p. 75). Pozzo manda dar o chapéu para Lucky, ato negado por Estragon, mas aceito por Vladimir: “Eu dou. (*Apanha o chapéu e o estende a Lucky. Este não faz um gesto para apanhá-lo*)” (1976, p. 76). Com o chapéu na cabeça, posto pelo próprio Vladimir, Lucky começa a “pensar”:

Etant donné l’existence telle qu’elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d’un Dieu personnel quaquaququa à barbe blanche quaqu hors du temps de l’entendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l’instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu aux poutres assavoir porteront l’enfer aux nues si bleues par moments encore aujourd’hui et calmes si calmes d’un calme qui pour être intermittent n’en est pas moins le bienvenu mais n’anticipons pas et attendu d’autre part qu’à la suite des recherches inachevées n’anticipons par des recherches inachevées mais néanmoins couronnées pas l’Acacacadémie d’Anthropopométrie de Berne-en-Bresse de Testu et Conard il est établi sans autre possibilité d’erreur que celle afférente aux calculs humains qu’à la suite des recherches inachevées inachevées de Testu et Conard il est établi tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit assavoir mais n’anticipons pas on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Poinçon et Wattmann il apparaît aussi clairement si clairement qu’en vue des labeurs de Fartov et Belcher inachevés inachevés il apparaît que l’homme contrairement à l’opinion contraire que l’homme enfin bref que l’homme en bref enfin malgré les progrès de l’alimentation et de l’élimination des déchets est en train de maigrir et

en même temps parallèlement on ne sait pourquoi malgré l'essor de la culture physique de la pratique des sports tels tels tels le tennis le football la course et à pied et à bicyclette la natation l'équitation l'aviation la conation le tennis (...) (2010, p. 59)¹⁰⁶.

O “número” de Lucky, como chama a atenção Berrettini, é possível pela capacidade de pensar oferecida pelo chapéu, pois “sem ele, não pensava” (2004, p. 133 - 134). Segundo Serreau, Beckett joga com a impossibilidade de pensar no decorrer de toda a peça (1971, p. 19), e a ausência dessa capacidade é expressa, aqui, completamente sem lógica e de modo cômico, explicitados de forma inequívoca pela expressão “quaquaqua” (2010, p. 59). Lucky pensa de maneira tão grotesca como havia dançado antes, sugerindo uma aproximação entre o verbo *danser* e *penser*, manifestos na obra como tarefas insuficientes (BERRETTINI, 2004, p. 134).

No segundo movimento, Pozzo posiciona Lucky para a platéia e dá a ordem: “Pensa!”. A fala de Lucky começa pausada, passa por uma aceleração, até chegar ao final em uma vociferação de palavras, que só termina no momento em que Vladimir tira o chapéu de Lucky. Este silencia e cai. Embora a fala seja fragmentada e repetitiva, há autores que buscam mostrar um fio condutor para ela, como é o caso de Raymond Williams no livro *Drama em cena*: “Dada a existência de um Deus pessoal que nos ama a todos com algumas poucas exceções não se sabe o porquê mas o tempo dirá” (2010, p. 198). Há outros autores, como já sugerimos, que demonstram que essa passagem é a revelação completa do absurdo, da falta de sentido, dentre outros argumentos que

¹⁰⁶ “Dada a existência conforme se comprova de recentes trabalhos públicos de Poinçon e Wattman de um Deus pessoal quaquaquaqua com barbas brancas quaqua fora da hipótese de compreensão que do alto de sua divina apatia sua divina atambia sua divina sua divina sua divina nos ama profundamente menos algumas exceções por motivos desconhecidos mas o tempo explicará estão mergulhados no tormento mergulhados no fogo e cujo fogo e cuja flama por pouco que dure um pouco dura e quem pode duvidar incendiará o firmamento o que significa conduzir o inferno ao firmamento tão azul e tranqüilo e calmo tão calmo com uma calma que por ser intermitente não é menos benvinda mas nem tão rápida e determinado que de outra parte no final das buscas incacabadas não anteciparemos as buscas incacabadas chanceladas pela Acacacademia de Antropopopometria de Berna de Testu e Conard fica estabelecido sem qualquer possibilidade de erro.” (1976, p. 77).

podemos encontrar na fortuna crítica. Deslocando a discussão dessa passagem para as rubricas de Beckett, a sugestão dos personagens é distinta: “(*Vladimir e Estragon atentos; Pozzo sente-se visivelmente mal*)” (1976, p. 77). Na medida em que Lucky aumenta o ritmo do discurso, a rubrica marca distintas reações dos personagens: “(*Primeiros murmúrios de Vladimir e Estragon; cresce o sofrimento de Pozzo*)” (1976, p. 77). Em seguida, “os argumentos” tornam-se as práticas dos esportes – como o tênis, o futebol, a equitação, ciclismo, natação, etc., – parecendo, nesse momento, acalmar a primeira dupla, o que não parece acontecer com Pozzo: “(*Estragon e Vladimir se acalmam, Pozzo fica cada vez mais nervoso, começa a gemer*)” (1976, p. 78). Em seguida, os três interferem diretamente no “ato de Lucky”: Pozzo puxa a corda e Vladimir e Estragon tentam imobilizar Lucky, mas o personagem ainda continua o discurso: “(*Exclamações de Vladimir e Estragon; Pozzo se levanta e puxa a corda. Lucky tenta se desvencilhar. Todos correm para Lucky e o imobilizam, mas ele continua gritando seu texto*)” (1976, p. 78). Essa aparente “dança das palavras” do personagem só é completamente finalizada quando Vladimir, por sugestão de Pozzo, tira o chapéu da cabeça do personagem, e a reação, marcada na rubrica de Beckett, é a “*alegria dos vencedores*” (1976, p. 79). Seguindo e retomando a linha de raciocínio anterior, as perguntas são simples: os personagens estariam sendo tocados ao ouvir o discurso de Lucky? Lucky estaria envolvido no ato de seu discurso? Ou, eles estariam fazendo de conta estar envolvidos?¹⁰⁷ Aqui, é-nos inevitável lembrar uma frase de Vladimir: “O que haverá de verdade nisso tudo?” (1976, p. 178).

Em um primeiro momento, a presença do *jogo* de representação em *Godot* leva a uma interpretação da obra a partir de um universo habitual¹⁰⁸. O hábito paralisa os personagens, e para se manter nessa zona aparentemente estática, eles agem incessantemente, mas um agir que não os leva para lugar algum, fazendo-os pular em uma espécie de “formol da eternidade” (JANVIER, 1964, p. 157). Isso não significa dizer, contudo, que os personagens não se envolvam nas situações

¹⁰⁷ Se olharmos para Pozzo, teria ele “trocado de papel” com seu companheiro, colocando-se no lugar de sofredor, já que Lucky parece sair daquela aparentemente passividade.

¹⁰⁸ Ainda no ensaio sobre Proust, Beckett afirma: “A obrigação fundamental do Hábito, em torno à qual descreve os arabescos fúteis e entorpecentes de seus próprios excessos, consiste no perpétuo ajustar e reajustar de nossa sensibilidade orgânica às condições de seus mundos” (2003, p. 27).

vividas, gerando assim pequenos conflitos, ou criando tensões nas relações. Mas, mesmo havendo pequenos conflitos, eles não possuem força suficiente para a dissolução da situação de *espera*, pois sempre são “acalmados” ou “controlados”, pelos próprios personagens¹⁰⁹. Nessa perspectiva, não há certeza, portanto, de quando os personagens estariam jogando ou estariam envolvidos. Essa característica torna a obra ímpar. Pois, a peça confere uma liberdade de interpretação surpreendente! Isto é, se a obra é composta por fragmentos, e isso é o que buscaremos retomar e ampliar adiante, podemos dizer que os fragmentos da peça podem ser lidos ora com a presença do *jogo representacional*, ora não. Isto é, um mesmo “diálogo” pode ser lido com a presença deste *jogo* entre os personagens ou não, o que dá, inclusive, uma grande liberdade para as encenações de *Esperando Godot*.

¹⁰⁹ Os pedidos de “calma” entre a dupla são frequentes. Por exemplo, após um aparente desentendimento, Estragon traz para a conversa a possível separação entre eles. Vladimir pede “calma” ao amigo, e Estragon responde “Calma... calma... Os ingleses dizem caaaalma” (1976, p. 24). Em outro momento, Estragon, como marca a rubrica de Beckett, em uma “explosão furiosa”, aparenta uma tensão: “Vladimir : (...) Tu ne reconnais pas ? Estragon (*soudain furieux*) : Reconnais ! Qu’est-ce qu’il y a à reconnaître ? J’ai tire ma roulure de vie au milieu des sables ! Et tu veux que j’y voie des nuances ! (*Regard circulaire*) Regarde-moi cette saloperie ! Je n’en ai jamais bougé ! Vladimir : Du calme, du calme.” (2010, p. 79).

CAPÍTULO III - JOGO MUSICAL EM GODOT

Minha obra é uma questão de sons fundamentais (é sério), tornados tão plenos quanto possível, e não aceito a responsabilidade por nada mais.

BECKETT

3.1 A MÚSICA NO TEATRO DE BECKETT

Compreender *Esperando Godot* como uma partitura musical é uma sugestão sedutora quando nos deixamos levar pela presença e importância que a música teve na vida e na obra de Beckett. Lançar-nos nesse caminho é olhar (e porque não, inclusive, ouvir) para a dimensão musical na composição estética do dramaturgo.

Em bibliografia sobre Beckett, James Knowlson aponta diferentes períodos e tratamentos que o escritor teria dado à música na própria escrita:

A música sempre teve um grande espaço na vida de Beckett. Encontra-se já nos seus primeiros textos mais alusões espirituais à música ou à forma musical, tal qual é encontrada em *Dream of Fair to Middling Women* : “Brahms ! Vieux pisseur ! Qui se pizzicato en douce dans le meilleur des mondes possible. Brahms !”. Mais tarde, ele utilizará a música em diversas de suas peças. E, diretamente desta vez, utilizará parte de seu conhecimento das técnicas e da terminologia musical remodelando as estruturas musicais e trabalhando sobre a repetição, e a repetição com variação, contraponto, mudanças de tonalidade, de ritmo, de tempo, de diapasão” (1996, p. 261)¹¹⁰.

¹¹⁰ “La musique a toujours tenu une grande place dans la vie de Beckett. On trouve déjà dans ses premiers texts plus d’une allusion spirituelle à la musique ou à la forme musicale, telle celle-ci tirée de *Dream of Fair to Middling Women* : “Brahms ! Vieux pisseur ! Qui se pizzicato en douce dans le meilleur des mondes possible. Brahms !” Plus tard, il utilisera directement la musique dans plusieurs de ses pièces. Et, indirectement cette fois, utilisera une part de sa connaissance des thechiniques et de la terminologie musicales en se remodelant les structures musicales et en travaillant sur la répétition, et la répétition avec

A tentativa é, pois, de dividir o argumento do autor em três partes distintas, sendo que a terceira é aquela que nos interessa de um modo especial, cuja idéia central é a utilização do conhecimento musical de Beckett para a composição das próprias peças¹¹¹.

Nos primeiros textos, a música apareceria como uma “alusão espiritual”, o que podemos entender não somente como um simples ato de se referir a um determinado compositor, por exemplo, mas, já inclusive, a pressuposição de uma ligação íntima que ele estabeleceu e reservou à música¹¹². Em um segundo momento, no trecho do texto que citamos acima, Knowlson indica a entrada direta da música na obra, e podemos encontrá-la de distintos modos e em obras teatrais diferentes¹¹³. Na peça radiofônica *Cinzas*, escrita para BBC – primeiro em inglês, *Embers*, depois traduzida para o francês, *Cendres* –, por exemplo, há uma cena de dois personagens em uma aula de piano:

variation, contrepoint, changements de tonalité, de rythme, de temps, de diapason” (1996, p. 261). Knowlson sugere também que o “amor apaixonado” que Beckett provou pela música foi vivido em diversos níveis. Ainda cedo, ele escolheu e dedicou-se ao piano, instrumento que o acompanhou pela vida, paixão compartilhada com a esposa Suzanne Deschevaux-Dumesnil, que era pianista e nutriu estudos musicais durante a vida. A ida frequente a concertos, que começaram ainda quando o escritor vivia na Irlanda; as conversas com amigos e colegas sobre teoria musical, tendo como “inspirações” a ficção proustiana e a filosofia de Schopenhauer; o interesse pela formulação dodecafônica de compositores como Schönberg, Berg, Webern, entre tantos outros exemplos citados por Knowlson e que se poderiam complementar a outros oferecidos pela fortuna crítica.

¹¹¹Somente por curiosidade, Suzanne publicou em 1935 o livro intitulado *Musique Jeux* (ACKERLEY, GONTARSKI, 2004, p. 389). Infelizmente não consegui nenhum exemplar, mas confesso que fiquei bastante curiosa, pois, tratando-se de alguém tão próximo ao dramaturgo - imagino diálogos entre o casal sobre o “tema” -, o livro leva no título dois argumentos centrais desse capítulo: “jogo” e “música”.

¹¹²Cabe dizer também que em encontro com amigos, Beckett lia textos como se ele os recitasse; e, ainda, ele não fazia comentários (DEPUSSE, 2007, p. 7). Esse argumento nos foi chamado a atenção por Swann Wild, em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *Le silence de la voix dans Acte sans paroles I de Samuel Beckett*, defendida na Universidade da Sorbonne Nouvelle Paris III.

¹¹³A argumentação do crítico se estende tanto para a “narrativa” quanto para o “teatro”. O foco está no segundo tendo em vista o objeto de nosso trabalho.

Coup de règle sur le bois d'un piano. Gamme de la bémol majeur à l'octave sur une octave, ascendante, descendante, chancelante.

Maitre (accent italien). – Santa Cecilia !

Un temps.

Addie. – Je peux jouer mon morceau maintenant s'il vous plaît?

(...)

Maitre (violemment). – Fa !

Addie (pleurnicharde) – Quoi ?

Maitre (de même). – Fa ! Fa !

Addie (de même). – Où ?

Maitre – Qua ! (Il frappé la note.) Fa !

(2007, p. 52 - 53)¹¹⁴

Além desta cena, que é um exemplo ainda bastante simples da presença musical, *Cinzas* é uma peça escrita para o rádio, e esse fato nos faz pensar de imediato no papel fundamental do som na “materialização” da obra; pois as peças radiofônicas se constituem a partir de alternâncias entre palavras, sons, ruídos, silêncios, etc., para se fazerem “concretas” (MAZOUER, 1975, p. 58). Como nos chama a atenção Julie Wetz, em Dissertação de Mestrado, intitulada *Le théâtre radiophonique de Samuel Beckett voir par l'oreille*, nas peças radiofônicas as ações teriam traduções sonoras. (2006, p. 12). Ainda em *Cinzas*, Beckett indica “tonalidades” e “atmosferas” em toda a obra (BERRETINI, 1977, p. 51). Tratando-se de seus textos, não é uma “novidade” a presença marcante das rubricas, aparecendo, inclusive, quase como uma “obsessão” do autor em suas obras teatrais¹¹⁵. Já no

¹¹⁴“*Golpe de baqueta sobre a madeira no piano. Escala da bémol maior à oitava sobre uma oitava, ascendente, descendente, vacilante. Mestre (acento italiano): Santa Cecília! Um tempo. Addie: Eu posso tocar um pedaço agora, por favor? (...) Mestre (violentamente): Fa! Addie (lamentosa): Que? Mestre (ainda): Fa! Fa! Addie (ainda): Onde? Mestre: Que! (Ele bate na nota) Fa!*”.

¹¹⁵ Um dado interessante de se notar é que, além de não ter como foco central de seu trabalho o teatro nesse momento, Beckett também não havia tido experiência com direção teatral. O dramaturgo, contudo, “lança” um modo muito particular de escrever sua obra, pois dirige seus personagens,

início da peça, a cena próxima ao mar é traduzida sonoramente, sugestão que se “materializa” nos ruídos do personagem Henry, que caminha próximo à margem do mar¹¹⁶.

Outra peça, que foi escrita também para rádio, e que nos remete a uma discussão conhecida nos estudos estéticos, é a obra *Letra e Música*. Escrita por Beckett e musicada por John Beckett, primo do escritor, a obra revelaria a presença de duas aparentes polaridades: “som” e “sentido”. O embate entre as duas esferas é sugerido quando o “tema” é o processo de criação (WEBB, 2012, p. 125). A música se faz presente já no início da obra: uma “pequena orquestra”, que se afina lentamente. Ouvem-se também duas vozes: uma de CROAK, que pode sugerir, pelo próprio nome, “o grasnar de rãs” ou “crocitar dos corvos” (BERRETTINI, 1977, p. 39), e outra de LETRA. Atendendo ao pedido de CROAK, que interrompe com palavras curtas, gemidos e suspiros, LETRA fala sobre amor, velhice, preguiça, dentre outros temas que sugerem um universo dominado pela melancolia das recordações de personagens que envelheceram (BERRETTINI, 1977, p. 38 - 39)¹¹⁷.

O embate entre MÚSICA e LETRA, com espécies de réplicas, atiraria a atenção sobre a esterilidade das palavras e sobre a futilidade da

descrevendo, minuciosamente, suas movimentações nas rubricas (WILLIAMS, 2010). Somente em 1975 Beckett levou aos palcos alemães *Godot* sob sua própria direção – encenação que, segundo Roger Blin, era muito engraçada (BLIN, *apud* SCHNEIDER, 1976, p. 144).

¹¹⁶ “Avance. (*Mer plus fort*). Avance ! (*Il avance. Ses pas sur les galets. Tout en marchant*). Halte. (*Ses pas sur les galets. Tout en marchant, plus fort*). Halte ! (*Il s'arrête. Mer un peu plus fort*.) Assis. (*Mer. Plus fort*). Assis ! (*Il s'assied. Bruit de galets qui s'écroulent. Mer audible pendant tout ce qui suit chaque fois qu'un temps est indiqué*.)” (2007, p. 37).

¹¹⁷ Ao tratar de *Letra e música*, Webb, sugerindo que os três personagens estariam envolvidos em um processo de criação, indica que CROAK seria o consciente do artista, que se relacionaria com LETRA e MÚSICA (2012, p. 125 - 132). CROAK – Pardonnez. (*Un temps*) Dans la tour (*Un temps*). Le visage. (*Un temps*) Bougies (*Un temps long*.) Thème ce soir... (*Un temps*.) Thème ce soir... l'amour... (*Un temps*.) L'amour. (*Un temps*) Ma masse. (*Un temps*) Jo. PAROLES (*humblement*). – Milord. CROAK – L'amour. (*Un temps. Coup de masse contre le sol*.) L'amour ! PAROLES (*avec emphase*). – L'amour est toutes les passions la passion la plus puissante et à vrai dire il n'est nulle passion plus puissante que la passion de l'amour. (*Toussote*.) Il est de tous les orages qui dévastent l'être l'orage qui le dévaste le plus et à vrai dire il n'est nul orage qui autant que celui-là dévaste l'être à ce point. (2009, p. 65 - 66)

expressão verbal (WETZ, 2006, p. 56). Ao final, como sugere Berrettini, a peça encerra com um profundo suspiro de LETRA(1977, p. 39):

(Un temps. Saisi) Milord ! (Bruit de la masse qui tombe. De même.) Milord ! (Bruit de pantoufles traînantes qui s'éloignent, s'arrêtent, s'éloignent. Silence.) Bob. (Un temps) Bob !
MUSIQUE. Brève réplique grossière.
PAROLES. – Musique. (Un temps. Implorant.)
Musique !

Un temps.

MUSIQUE. Coup de baguette et récapitulation des musiques précédentes ou musique source seule.

Un temps.

PAROLES. – Encore. (Un temps. Implorant.)
Encore !
MUSIQUE. Répète dernière musique telle quelle ou à peine variée.
PAROLES. Profond soupir.
(2009, p. 77 - 78)¹¹⁸.

Muitos argumentos podem ser encontrados na fortuna crítica sobre a descrença na expressão verbal, como vimos, inclusive, alguns deles no primeiro capítulo deste trabalho¹¹⁹. Gostaríamos de retomar

¹¹⁸ “(Um tempo. **Saisi**): Milord! Barulho **de la masse** que cai. Ainda). Milord! (Barulho de pantufas arrastando-se que se afastam, param, afastam-se. Silêncio.) Bob. (Um tempo). Bob! MÚSICA. Breve réplica grosseira. LETRA: Música. (Um tempo. Implorando): Música! Um tempo. MÚSICA. Golpe de baguete e recapitulação das músicas precedentes ou música sozinha. Um tempo. LETRA: Ainda. (Um tempo. Implorando). Ainda! MÚSICA. Repete a última música tal qual **ou à peine variée**. LETRA. Profundo suspiro.” (2009, p. 77 - 78). Ainda sobre esse ponto, Wetz chama a atenção para o fato de que ao final da peça a “fala” de LETRA, embora revelaria uma “superioridade” da esfera sonora da linguagem, ainda é “marcada” pela “expressão escrita”: “Profundo suspiro” (2009, p. 78).

¹¹⁹ Ao “adotar” e ser “adotado” por Paris, Beckett escolheu a língua francesa como uma opção estética para sua escrita. Martin Esslin dedica um ensaio, intitulado *Le billinguisme*, onde sugere o porquê dessa escolha. Um dos

esse ponto tendo agora como pano de fundo a discussão musical na obra do dramaturgo. Harry White, no artigo “‘Something is taking its course’: dramatic exactitude and the paradigm of serialism in Samuel Beckett”, texto publicado no livro *Beckett and music*, que reúne artigos e ensaios em torno da temática musical, argumenta que a tomada de escolhas de Beckett na sua “estética musical” deu-se também em função da “desconfiança” na linguagem verbal (1998, p. 159). Ainda o crítico indica que a peça *Fôlego* demonstraria no palco a “derrisão” dessa linguagem (WHITE, 1998, p. 167). Sobre a obra, conta-se que Beckett teria recebido o convite para escrever para uma revista erótica (CALDER, 1976, p. 05). O dramaturgo então escreveria uma obra em que há somente dois gritos, uma inspiração e uma expiração¹²⁰.

Em um primeiro momento, poderíamos até imaginar que uma peça com inspiração e expiração faria “sentido” para uma revista erótica, no entanto, trata-se de uma espécie de linguagem que revela, além de uma hostilidade e frieza no seu ritmo cronometrado, um “depauperamento da linguagem sonora, verbal, a ponto de se fazerem ouvir apenas gritos e ruídos de inspiração e expiração” (BERRETTINI, 1977, p. 50). Além de não haver ninguém no palco, porque os “supostos personagens” são gravações, o que se vê, espalhados pelo chão, são apenas detritos¹²¹. Os “trinta e cinco segundos” de duração, marcados

argumentos que Esslin traz ao seu artigo, e parece-nos significativo, é revelado pelo próprio escritor em entrevista afirmaria que escrever em francês não o levaria a escrever com estilo (BECKETT, *apud* ESSLIN, 1971, p. 151). A partir desta fala, o crítico argumenta que Beckett buscaria em uma língua estrangeira evitar o perigo da linguagem materna que possuiria significações e associações sutis (1971, p. 152).

¹²⁰ A peça: “1. Noir. 2. Faible éclairage sur un espace jonché de vagues détrit. Tenir 5 secondes. 3. Cri faible et bref et aussitôt bruit d’inspiration avec lente montée de l’éclairage atteignant ensemble leur maximum au bout de 10 secondes. Silence. Tenir 5 secondes. 4. Bruit d’expiration avec lente chute de l’éclairage atteignant ensemble leur minimum au bout de 10 secondes et aussitôt cri comme avant. Silence. Tenir 5 secondes. 5. Noir.” (2009, p. 136).

¹²¹ É considerado uma originalidade fazer de detritos protagonistas de uma obra teatral (BERRETTINI, 1977, p. 49). Conta-se que a versão da revista teria inserido corpos em cenas, direcionando a leitura do texto para o ato sexual e, com isso, suprimindo um caráter ambíguo da obra. Permitam-nos uma intriga na nota de rodapé. Conta-se também que ao receber a peça de Beckett, que teria sido enviada por um cartão postal, Kennedh Tyran, organizador da revista, talvez insatisfeito com o texto para a proposta do trabalho, teria alterado a peça

na rubrica, contudo, dão margem a diferentes leituras, e talvez uma delas seja a futilidade de uma vida que necessita terminar, rápido (CALDER, 1976, p. 06).

Por um lado, haveria a descrença em relação à linguagem verbal, argumento que perpassa a obra beckettiana, por outro, e aqui chegamos a um argumento sugerido ainda por Harry White, haveria um tratamento dado à linguagem voltado à esfera sonora das palavras em função, também, dessa descrença. Perceber tal cuidado com a linguagem faz-nos retomar e reiterar as reflexões de Knowlson sobre a presença direta da música nas obras beckettianas (1998, p. 261). A preocupação de Beckett com a musicalidade das palavras é também sugerida por pessoas que trabalharam diretamente com o dramaturgo e, dentre eles, encontram-se textos de encenadores, atores, músicos, etc.

O encenador Jean-Yves Bosseur, em conversa com o escritor sobre a possibilidade de uma encenação, aceita a sugestão de Beckett em adaptar o texto *Bing* para o teatro. O texto é formado por oitenta frases, as quais possuem somente os pontos finais (BOSSEUR, 1986, p. 261)¹²². O modo com pelo qual o encenador percebe o texto – praticamente desprovido de pontuação – é a partir de um tempo musical. Tal percepção é justificada por dois motivos principais. O primeiro seria de uma percepção da obra a partir de um “tempo musical”, em que cada texto possuiria um ritmo próprio (BOSSEUR, 1986, p. 261); e o segundo motivo, que seria uma confirmação da própria percepção, veio em conversa com o dramaturgo: “ele me disse, desde o nosso primeiro encontro, compreenda o poder da música sobre a palavra quando se tenta entrecruzar esses dois modos de expressão” (1986, p. 261)¹²³.

A experiência descrita por Bosseur se trata de uma adaptação da narrativa para o teatro, o que implica questões distintas¹²⁴. Outra

do dramaturgo, colocando personagens em cena (CALDER, 1976, p. 05). Ao saber, Beckett teria refutado a possibilidade do texto aparecer na revista.

¹²² Como podemos observar nas primeiras frases da obra: “Tout su tout blanc corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues. Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blancs un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu. Corps nu blanc fixe seuls les yeux à peine”. (2007, p. 61).

¹²³ “(...) lorsqu’il m’a dit, dès notre première recontre, redouter la prise de pouvoir de la musique sur la parole lorsque l’on tente d’entrecroiser ces deux modes d’expression” (1981, p. 261).

¹²⁴ Não temos a pretensão de entrar em uma discussão sobre a narrativa do autor, ou mesmo de sua passagem para o teatro. Um argumento, e que pode

experiência, e que demonstraria também um tratamento musical com o texto, é a do ator David WarriLOW, que participou de montagens de obras beckettianas. Ao falar da adaptação da narrativa para o teatro, o ator sugere que ao olhar de perto a escritura de Beckett, pode-se perceber que a prosa também é teatral, e pode-se também escutá-la (1986, p. 252). Ao falar de seu trabalho em *Solo*, ele conta que um modo de se aproximar do texto foi a partir da musicalidade das palavras, e tratando-se do trabalho de ator, ainda buscando o mesmo tratamento, o ator centrou-se no cuidado com a dicção das mesmas (WARRILOW, 1986, p. 252).

O trabalho de dicção pressupõe uma preocupação com a esfera sonora da linguagem e, nesse sentido, as palavras humanas tornam-se música (MAZOUER, 1975, p. 57). Buscar a musicalidade delas, nesse sentido, foi uma possibilidade de encenação explorada também por outros atores e encenadores, que trabalharam diretamente com Beckett ou encenaram peças do escritor. Em depoimento, a atriz Madelaine Renaud, em *Dias felizes*, com direção de Roger Blin e Beckett, sublinha a insistência do escritor (ali encenador!) na entonação das palavras (1986, p. 172). O ator Michael Lonsdale, que participou da montagem de *Comédia*, com direção de Jean-Marie Serreau, revela que Beckett, ao participar dos ensaios, insitia neste ponto: “foi ele quem deu o ritmo, a maneira de pronunciar determinadas frases” (1986, p. 256)¹²⁵. Ainda, Serreau comenta também que o cuidado, por vezes, extremamente rigoroso, que o dramaturgo tinha com a dicção das palavras e das frases, levava-o a redigir comentários para cada frase, fazendo assim os atores repetirem cada uma dela (SERREAU, *apud* BERRETTINI, 1977, p. 40). Tamanha era a exigência de Beckett nesse aspecto, que a montagem de *Comédia*, que teve duração de dezessete minutos, durou de fevereiro a junho! (BERRETTINI, 1977, p. 40).

No artigo de nome bastante sugestivo, “De la musique avant toute chose”, o ator Pierre Dux conta que pediu ao dramaturgo para encenar *Companhia*, texto que não fora escrito para o teatro, e esta vontade teria

parecer superficial de nossa parte, é aceitar que a preocupação com a sonoridade das palavras é um tratamento dado pelo escritor tanto na narrativa quanto nas peças.

¹²⁵ “C’est lui qui a donné le rythme, indique la façon de prononcer certaines phrases” (1981, p. 256). Um dos modos explorados neste trabalho vocal, como chama a atenção ainda Lonsdale, foi feito utilizando a “voz alta” e “baixa”, e o “murmúrio” (1986, p. 25).

surgido pela idéia de realizar um trabalho que exigisse o cuidado sonoro com o texto:

O que me deu vontade, o gosto e talvez o meio, de encenar, é um aperfeiçoamento único na arte da dicção (...). Essa dicção repousa sobre o sentido, evidentemente, sobre uma análise lógica muito fechada, mas também sobre a sensibilidade de penetrar, se formos atentos, à música dos sons. (DUX, 1986, p. 272)¹²⁶.

Além de sublinhar a importância da dicção, Dux aponta outro aspecto importante, que Fournier também chama a atenção: a sobriedade da palavra (1986, p. 245). Uma frase curta dita pelo dramaturgo durante os ensaios de *Dias felizes* e que sintetiza o cuidado na escolha e no tratamento dado às palavras é: “Tudo verdadeiramente econômico” (WARRILOW, 1986, p. 253). Como realizar, e esta foi a pergunta que Jean-Yves Bosseur se colocou ao começar a adaptação de *Bing*, um projeto que associe as duas esferas da linguagem? Para realizar esse trabalho, Bosseur sugere perceber a narrativa a partir de um “jogo musical”¹²⁷. Esta idéia é fantástica, e retomaremos este ponto adiante quando a atenção se voltará para uma proposta de *jogo musical* aqui, muito embora seja distinta daquela que Bosseur se valeu para realizar a montagem da narrativa *Bing*.

¹²⁶ “Ce qui m’a donné envie, le goût et peut-être le moyen, de le jouer, c’est un perfectionnement uniquement dans l’art de la diction (...). Cette diction repose sur le sens, évidemment, sur une analyse logique très serrée, mais aussi sur la sensibilité que ne manqué de vous pénétrer si vous êtes attentif à la musique des mots” (DUX, 1981, p. 272). O nome do artigo de Dux faz uma referência ao poema “Art poétique”, de Paul Verlaine. Uma possibilidade de se explorar, inclusive, a obra teatral de peça traçando relações com a poesia simbolista, tendo em vista a importância da sonoridade da escrita do autor.

¹²⁷ Não tive a sorte de encontrar em arquivo a encenação no acervo de vídeos disponíveis nas bibliotecas pesquisadas. Para trazer a narrativa ao palco, o encenador teria composto um “jogo” de seis vozes e de diferentes instrumentos. Segundo Bosseur, os instrumentos teriam uma função dramática, isto é, a música deveria dar uma tensão dramática que, segundo o autor, deslizariam sobre o texto, porém sem se impor (BOUSSER, 1986, p. 262). Essa trama, segundo a descrição do próprio encenador, foi formada por instrumentos musicais (piano, clarineta, cello, trombone, acordeão) organicamente ligados às frases do texto, aproveitando então para trabalhar a escritura musical (1986, p. 262).

Fournier, no texto “Marcel Mihalovici et Samuel Beckett: musiciens du retour”, analisa o trabalho entre Beckett e Marcel Mihalovici, estabelecendo relações de afinidades entre ambos¹²⁸. Nossa atenção não está voltada diretamente à obra propriamente dita que os dois realizaram juntos e que, segundo Fournier, é fruto de um encontro de dois poetas e de dois músicos que colocam todo o seu ser em suas obras (1986, p. 243), mas para a dimensão musical quando o trabalho se volta para a composição teatral. Aqui, chegamos diretamente ao argumento sugerido por Knowlson que, como vimos no início desta seção, indica a utilização do conhecimento musical de Beckett para compor suas próprias obras, em especial aqui, *Godot*.

A percepção do músico ao “ouvir” *Godot*, encenação realizada por Roger Blin no Théâtre Babylone, encanta-nos: “Escutando o teatro de Sam, eu supus a importância da palavra para ele. A palavra tem um sentido particular pela ressonância musical mesmo” (MIHALOVICI, *apud* FOURNIER, 1986, p. 244)¹²⁹. Mihalovici, conquistado pela palavra beckettiana, de acordo com Fournier, sugere um modo de ler (ou ouvir) *Godot* (1986, p. 244). O compositor, atento às relações entre tempo e música, debruça-se sobre a obra beckettiana como um “artesão metucioso” das durações e vibrações acústicas, e uma espécie de “matemático” atento aos ritmos e às harmonias (1986, p. 244).

Se, por um lado, há um tratamento dado aos sons das palavras, por outro, no intervalo da sucessão desses sons, há outro componente da música tremendamente forte e marcante da obra beckettiana: o *silêncio*. De acordo ainda com Fournier, Beckett tinha o desejo de trazer à literatura aquilo que a música “já tinha, ela, incluído no seu domínio:

¹²⁸ Segundo Mihalovici pediu a Beckett para que escrevesse uma ópera para ele musicar. Em um primeiro momento, o escritor lhe mostrou três peças, sendo uma delas *A última gravação*, que foi aceita pelo músico para um trabalho conjunto. Beckett acompanhou a escritura da partitura pessoalmente. O músico conta que Beckett tocava no piano as partituras compostas, sugerindo, por vezes, modificações que, segundo Mihalovici, foram preciosas (FOURNIER, 1986, p. 244). Outra peça que Mihalovici musicou é *Cascando*. Nesta peça há duas vozes que seriam a manifestação de um mesmo personagem: o Abridor. Como sugere Berrettini, assim como um abridor, este personagem “abre” e “fecha” suas lembranças e reflexões.

¹²⁹ “Ayant écouté le théâtre de Sam, j’ai soupçonné l’importance du mot pour lui. Le mot a un sens particulier par sa résonance musicale même” (MIHALOVICI, *apud* FOURNIER, 1985, p. 244).

as pausas e o silêncio” (1986, p. 245)¹³⁰. Podemos lembrar peças em que não há nenhuma palavra, como *Quoi*, por exemplo, escrita em 1980 para a televisão inglesa. A obra é composta de quatro atores que articulam um *jogo* de movimentos com distintas percussões dentro de um quadrado de luz (BECKETT, 1992, p. 09 - 15)¹³¹. Ainda, podemos lembrar também *Actes sans parole I*. Há uma situação limite: um personagem em um deserto. Não há nenhuma palavra e toda movimentação do personagem, com objetos que “aparecem” e “somem”, como uma espécie de “miragem”, é indicada nas rubricas de Beckett. O silêncio verbal é imperativo na obra.

Em *Godot*, podemos marcar inúmeras rubricas que sugerem o silêncio: “silêncio”, “pausa”, “pausa curta”, “pausa longa”, “um tempo”, etc. É claro que um olhar mais atento às “rubricas silenciosas”, como chama a atenção Mazouer, indicam um modo distinto de usá-las por parte do escritor (1975, p. 58). Isto é, Beckett faria indicações distintas para cada uma das rubricas, como, por exemplo, quando utiliza a rubrica “silêncio” haveria uma parada completa de qualquer atividade; já a rubrica “pausa” apareceria no discurso dos personagens, ora entre uma frase e outra, ora em uma mesma frase (MAZOUER, 1975, p. 58). Ainda no artigo sobre o trabalho de Beckett e Mihalovici, Fournier aproxima os dois artistas evocando um traço comum entre eles: os dois parecem cantar o silêncio e o retorno. (1986, p. 243).

A compreensão de retorno leva-nos a outro gigante da literatura do século XX: James Joyce. Podemos encontrar modos distintos de perceber uma aproximação entre os dois escritores na fortuna crítica, algumas bastante limitadoras, em que Beckett seria somente o secretário de Joyce, e outras, mais sensíveis e generosas, que sugerem um “encontro de almas”. Beckett teria declarado que a obra *Ohio impromptu* contaria um pouco da amizade entre eles (ELLMANN, 1986, p. 25). Na peça curta, há dois personagens idênticos que estão sentados em uma mesa: enquanto um lê, o outro escuta. Em *Magazine Littéraire*, dedicada à Beckett, Richard Ellmann publica a frase do dramaturgo quando este fala da peça: “Sem nenhuma palavra trocada, eles

¹³⁰ “Avait, elle, déjà su inclure dans son domaine: les pauses et le silence” (1981, p. 245).

¹³¹ O ator Rocky Greenberg, ao relatar sua experiência em montagens de textos do escritor, diz que o dramaturgo compreendida a iluminação como um personagem (1986, p. 240).

acabariam sendo um” (BECKETT, *apud* ELLMANN, 1986, p. 25)¹³². A frase do autor é significativa se lembrarmos que ao final de *Ohio impromptu* os dois personagens, sem trocar nenhuma palavra mesmo, sugerem um *jogo* de “espelhamento”.

A relação entre Joyce e Beckett foi marcada, como aponta a crítica, por duas estéticas distintas e uma admiração comum. Se, por um lado, Joyce recitou de memória partes de *Murphy*, por outro, Beckett foi o primeiro a traduzir para outro idioma *Finnegans Wake* (ELLMANN, 1986, p. 26)¹³³. Segundo o crítico Seamus Deane, em *Revue Littéraire Europe*, também dedicada à Beckett, afirma que a estética de Joyce é a manifestação da “vontade” de força (1993, p. 35), distante da perspectiva estética de Beckett que buscava uma “rejeição” desta vontade de força (1993, p. 35). O dramaturgo não poderia celebrar assim a linguagem como teria feito seu amigo, pois a literatura não parecia ser eterna afirmação do espírito humano, como acreditaria Joyce, mas a literatura deveria sofrer também um empobrecimento (ELLMANN, 1986, p. 26). Ainda assim, haveria tanto por parte de um quanto de outro uma preocupação comum com o tratamento da linguagem. De acordo com Lois Gordon, em *The world of Samuel Beckett*, que dedica um capítulo intitulado “James Joyce”, afirma que os dois nutriam um grande interesse pela música quando o foco era a estética literária (1996, p. 65)¹³⁴. Melvin Friedman, em artigo para *Journal of Beckett Studies*

¹³² “Sans un mot échangé, ils finirent par n’être qu’un” (BECKETT, *apud* ELLMANN, 1986, p. 25).

¹³³ Com dificuldades de visão, Joyce teria ditado partes do livro para que Beckett o anotasse. Os críticos, que estudam a relação entre os dois escritores, sugerem contribuições de Beckett à obra de Joyce, em que este teria inserido comentários daquele no momento em que trabalharam juntos (KNOWLSON, 1996, p. 147 - 149).

¹³⁴ O prazer musical foi compartilhado também na relação de amizade entre os dois: “The plethora of information detailing Joyce’s pastimes and social interactions allows us to visualize stunning images – not just of Beckett and Joyce but of Beckett and Joyce’s friends and family. There were musical evenings – when Giorgio might sing Schubert and Beckett play the piano. There were occasions when Joyce sang before any combination of friends. He was a talented musician with a light tenor voice, ‘pure in pitch and clear... [in] articulation of language’ ”. (GORDON, 1996, p. 64). Ainda, segundo Gordon, para Joyce a “ ‘music was an atmosphere’ a condition of thought, an aura that extended beyond words, which nevertheless, he believed could be found in words” (1996, p. 65). Não temos a pretensão de trazer a obra de Joyce para este trabalho na tentativa de estabelecer relações entre as duas estéticas.

aponta um ponto de convergência entre as duas estéticas nesse sentido: a idéia de um universo cíclico fechado (1980, p. 139). Uma questão que pode ser evocada a partir desse ponto é: como um “universo circular” seria posto em movimento pela música?¹³⁵.

A compreensão de circularidade temporal é fundamental quando a atenção se volta para *Godot*, pois podemos lembrar, como sugerimos com parte da crítica já no primeiro capítulo, que o final da peça está dado no início, e o que se mostra seria apenas uma situação de meio. Não se sai da *espera* para a *espera*, se permanece na *espera*. Ludovic Janvier, e retomamos aqui o argumento citado em nota de rodapé no primeiro capítulo deste trabalho, sugere que a repetição do “refrão” que faz referência à *espera* por Godot indica uma composição à obra (1996, p. 146)¹³⁶.

Aqui chegamos a um ponto curioso.

3.2 MANUSCRITO DE GODOT

O manuscrito de *Esperando Godot* está disponível na *Bibliothèque Nationale de France* em Paris. Tivemos a oportunidade de ler e ver o manuscrito, experiência que nos foi ímpar, inesquecível. Ele é um universo!¹³⁷. A letra de Beckett é difícil de ser compreendida e, às

¹³⁵ Cabe apenas salientar que a compreensão de “tempo circular” teria sido explorada por Joyce de suas leituras do filósofo Giambattista Vico. A referência ao filósofo italiano, de acordo com a crítica, é encontrada nas primeiras linhas de *Finnegans Wake*: “(...) brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs” (JOYCE, 1975, p. 3). Na passagem “commodius vicus of recirculation”, o autor faria a seguinte alusão: “Vico, em italiano, como o latim *vicus*, é “rua” ou “beco”, mas alude ao filósofo Giambattista Vico” (VALVERDE, s/d, p. 115). A passagem revelaria a compreensão de circularidade na própria obra de Joyce, em que o final encontra-se no início “como um anel (...), tornando a começar do fim” (s/d, p. 115). Ainda, em linhas gerais, Vico não concebia a história a partir de uma “espécie de desenvolvimento unilinear e progressivo em que tudo é positivo; (...) quando a razão entra em crise, temos o enfraquecimento de todo o homem e seu mundo institucional (...), que incita os homens a retomar o caminho” (REALE, 2007, p. 202).

¹³⁶ Janvier ao se referir ao “refrão” sugere a repetição da frase: “Estamos esperando Godot”.

¹³⁷ Confesso que fiquei emocionada com a experiência e a vontade é de trazer ao texto, por vezes, detalhes da letra, de uma anotação, de um rabisco, um desenho... Em meio ao texto, geralmente nas laterais do lado esquerdo do

vezes, ou quase sempre, precisávamos recorrer a nossa edição de bolso da obra.

Ludovic Janvier apontou para a importância da repetição da frase que faz referência à *espera* por Godot, dita sempre pela dupla Estragon e Vladimir no decorrer da obra¹³⁸. Assim buscamos no manuscrito as passagens em que o refrão apareceria, comparando-o assim à versão publicada. A tentativa agora é a de trazer os dois textos ao nosso trabalho e, nessa aproximação e afastamento, compará-los. Primeiro, traremos as passagens encontradas no primeiro ato da edição publicada em que aparecem as referências à *espera* por Godot, e depois aproximaremos e observaremos as passagens encontradas no manuscrito.

IATO

Versão publicada:

Vladimir : Pah ! (*Il crache par terre*)
Estragon revient au centre de la scène, regarde vers le fond.
 Estragon: Endroit délicieux (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public*)
 Aspects rians. (*Il se tourne vers Vladimir*). Allons-nous-en.
 Vladimir : On ne peut pas.

“caderno”, há espécies de “seres imaginários”: corpos sem cabeça, outros com cabeças grandes e com corpo minúsculo, outros com chapéus (os conhecidos chapéus, e ali enormes!); esboços de instrumentos musicais; alguns desenhos sinuosos, que se assemelham a símbolos musicais, outros geométricos, com traçados fortes; no meio do segundo ato tem uma conta geometricamente disposta, com os números dispostos com tanta precisão que parecem estar em uma tabela (talvez Beckett tenha lembrado algo para pagar!), enfim... O manuscrito é, sim, um universo!

¹³⁸ É curioso um argumento de Charles Juliet em seu livro dedicado a quatro entrevistas que realizou com Beckett em anos distintos: 1968, 1973, 1975 e 1977. Ao relatar um dos encontros, Juliet, que teria tomado em mãos o manuscrito de *Godot*, entregue pelas próprias mãos de Beckett, diz que o texto não possuiria correções (s/d, p. 17). É curiosa essa constatação do crítico, porque a cópia disponível no acervo da BNF possui alterações significativas quando comparado à edição publicada. Uma pergunta que nos vem de imediato: Beckett teria escrito outro manuscrito, ou outros manuscritos até chegar à versão publicada?

Estragon : Pourquoi ?

Vladimir : **On attend Godot.**

Estragon : C'est vrai. (*Un temps*). Tu es sûr que c'est ici ?

(2010, p. 15 – 16)¹³⁹ [Nosso grifo].

Vesão publicada:

Estragon, Vladimir (*agitant la main*):

Adieu ! Adieu !

Pozzo : Debout ! Porc ! (*Bruit de Lucky qui se lève*). En avant ! (*Pozzo sort. Bruit de fouet*). En avant ! Adieu ! Plus vite ! Porc ! Hue ! Adieu !

Silence

Vladimir : Ça a fait passer le temps.

Estragon : il serait passé sans ça.

Vladimir : Oui. Mais moins vite.

Un temps.

Estragon : Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

Vladimir : Je ne sais pas.

Estragon : Allons-nous-en.

Vladimir : On ne peut pas.

Estragon : Pourquoi?

Vladimir : **On attend Godot.**

Estragon : C'est vrai.

(2010, p. 62).¹⁴⁰ [Nosso grifo]

¹³⁹ “Vladimir: Pah! (*Cospe*) (Estragon *vem até o centro do palco e pára, de costas para a platéia*). Estragon: Delicioso lugar. (*Vira-se, dá um passo à frente e pára contemplando o público*). Perspectivas risonhas. (*Vira-se para Vladimir*). Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: É mesmo. (*Pausa.*) Tem certeza que é aqui?” (1976, p. 18).

¹⁴⁰ “Vladimir e Estragon (*agitando as mãos*) Adeus! Pozzo: De pé! Porco! (*Ruído de Lucky se levantando.*) Em frente! (*Pozzo sai. O chicote estala.*) Mais depressa! Em frete! Adeus! Porco! Suíno! Adeus! (*Longo silêncio.*) Vladimir: Deu para passar o tempo. Estragon: Teria passado de qualquer forma. Vladimir: Sim, mas não tão depressa. (*Pausa.*) Estragon: Que vamos fazer agora? Vladimir: Não sei. Estragon: Vamos embora. Vladimir: Não podemos.

Versão publicada:

C'est vrai, maintenant ce n'est plus la peine.

Silence.

Estragon : Alors, on y va ?

Vladimir : Allons-y.

Ils ne bougent pas.

RIDEAU

(2010, p. 70)¹⁴¹ [Nosso grifo]

Neste primeiro ato da versão publicada, encontramos três referências à *espera* por Godot. Embora ao final do primeiro ato não haja uma referência direta, sabe-se que os personagens permanecem no ato da *espera*. Há ainda outros momentos em que eles pronunciam o nome Godot neste primeiro ato, contudo, essas passagens não parecem se referir de modo direto ao propósito (a *espera* por Godot), como podemos sugerir nestas duas passagens:

Estragon: Tu m'as fait peur.

Vladimir: J'ai cru que c'était lui.

Estragon: Qui ?

Vladimir: **Godot.**

Estragon: Pah! Le vent dans les roseaux.

Vladimir: J'aurais juré des cris

Estragon : Et pourquoi crierait-il?

Vladimir : Après son cheval.

Silence

Estragon : Allons-nous-en.

Vladimir : Où ? Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille.

(2010, p. 24)¹⁴². [Nosso grifo]

Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: Ah, é. (*Pausa.*)” (1976, p. 85 - 86).

¹⁴¹ “Vladimir: É, agora é tarde demais. (*Silêncio*) Estragon: Então vamos? Vladimir: Vamos. (*Eles não se movem.*)” (1976, p. 99 - 100).

Vladimir : Mais est-ce que je pèse plus lourd que toi ?

Estragon : C'est toi qui le dis. Moi je n'en sais rien. Il y a une chance sur deux. Ou presque.

Vladimir: Alors, quoi faire ?

Estragon: Ne faisons rien. C'est plus prudent.

Vladimir : Attendons voir ce qu'il va nous dire.

Estragon : Qui ?

Vladimir : **Godot.**

Estragon : Voilà.

Vladimir : Attendons d'être fixés d'abord.

Estragon : D'un côté, on ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé.

Vladimir : Je suis curieux de savoir ce qu'il va nous dire. Ça ne nous engage à rien.

(2010, p. 21)¹⁴³. [nosso grifo]

Perceber as repetições do refrão sugere, pois, uma composição à obra. Assim, ao retomarem a frase, os personagens provocariam uma repetição que evidenciaria a circularidade das ações (JANVIER, 1996, p. 151). Um fato curioso é: quando se busca essas repetições no primeiro ato do manuscrito, não há nenhuma! Quer dizer, ao buscarmos no manuscrito esse refrão, nas passagens que encontramos na edição publicada, não o encontramos – somente ao final do primeiro ato, quando os personagens de modo implícito fazem uma referência à *espera* por Godot. Vamos observar as passagens do manuscrito que se aproximariam das passagens em que o retorno ao propósito aparece na versão publicada.

¹⁴² “Estragon: Você me assustou. Vladimir: Pensei que fosse ele. Estragon: Quem? Vladimir: Godot. Estragon: Pah! O vento na folhagem. Vladimir: Poderia jurar que ouvi um grito. Estragon: E por que ele gritaria? Vladimir: Com seu cavalo. (*Silêncio*). Estragon: Vamos embora? Vladimir: Para onde? Esta noite a gente pode dormir na casa dele, no quentinho, no seco, a barriga cheia, em cima da palha” (1976, p. 32). É curioso perceber que Estragon, nesta passagem, lança a pergunta “rotineira”: “Vamos embora?”, mas a resposta de Vladimir desliza para uma possível interpretação de Godot como a “salvação”.

¹⁴³ “Vladimir: Mas eu sou mais pesado que você. Estragon: Você que diz. Eu não sei. Há uma chance em duas. Mais ou menos. Vladimir: Então vamos fazer o quê? Estragon: Não vamos fazer nada. É mais prudente. Vladimir: Vamos esperar e ver o que ele diz. Estragon: Quem? Vladimir: Godot” (1976, p. 28).

I ATO

Manuscrito, página 07:

Vladimir: Pah! (Il crache par terre). (Lévy vient au milieu de la scène, (...) regarde vers le fond).
 Lévy: Endroit délicieux. (il (...) avance jusqu'à la rampe. Regarde vers le public). Aspects riants.
 Vladimir: (...) J'ai (...) l'idée qu'il (...) par là.
 Lévy : (...) Tu es sûr que c'est ici ?¹⁴⁴

Manuscrito, página 67:

Lévy e Vladimir :
 Adieu ! Adieu !
 Pozzo (...) Avant ! (...) Avant ! (Bruit de Lucky qui se lève) Avant ! (Pozzo sort. (...)) Adieu !
 Avant ! Plus vite ! (...)

(Long silence)

Lévy : (...) Aïe ! (...) Aïe ! Aïe !
 Vladimir: Tu veux que je te demander ce que tu as.
 Lévy : C'est l'autre pied¹⁴⁵.

Manuscrito, página 76:

Vladimir: Tu as raison, ce n'est plus la peine.

(Silence)

Lévy: Alors on y va.

¹⁴⁴ Optamos por colocar o símbolo: (...) quando não entendemos a letra de Beckett. “Vladimir: Pah! (Ele cospe no chão). (Lévy caminha ao meio do palco, (...) olha para o fundo, de costas para a platéia). Lévy: Lugar delicioso. (ele (...) caminha até a frente. Olha para o público). Aspectos risonhos. Vladimir: (...) Tenho (...) a idéia que ele (...) por aqui. Lévy (...) Você tem certeza de que é aqui?”

¹⁴⁵ “Lévy e Vladimir: Adeus! Adeus! Pozzo (...): Avante! (...) Avante! (Barulho de Lucky que se levanta) Avante! (Pozzo sai (...)). Adeus! Avante! Mais rápido! (Longo silêncio). Lévy: (...) Ai! (...) Ai! Ai! Vladimir: Você quer que eu pergunte o que você tem. Lévy: É o outro pé.”

Vladimir: Allons-y.

(Ils ne bougent pas)

RIDEAU¹⁴⁶

Neste primeiro ato do manuscrito, o refrão não está presente, como podemos verificar nas passagens citadas acima, e poderíamos dizer que Beckett incluiu-os em outro momento, já que eles aparecem na edição publicada. Não sabemos, como já alertamos, se há outros manuscritos em que se poderiam encontrar alterações até a publicação, o que podemos perceber é que o autor dá um tratamento distinto de um texto para o outro. Cabe apenas dizer que as datas encontradas no manuscrito, que supostamente seria o período da escritura, são de 9 de outubro de 1948 a 29 de janeiro de 1949¹⁴⁷.

Na versão publicada, a primeira referência a Godot encontra-se na página 16. Estragon, ao olhar para o público, indicação da rubrica, sugerindo a “quebra da quarta parede”, cria a imagem de um público com “perspectivas risonhas” e, nesse momento, diz a Vladimir para que eles partam; proposta negada: “Não podemos”; replicada: “Por quê?”; a resposta é certa: “Estamos esperando Godot”; e, em seguida, confirmada: “É mesmo”. Ao aproximar essa passagem ao manuscrito, encontramos variações. Estragon fala: “Lugar delicioso” (manuscrito, p. 7), e avançando sugere a “quebra da quarta parede” ao olhar para o público dizendo: “aspectos risonhos”; mas aqui não lança a pergunta costumeira entre os dois; e o “diálogo” sugere deslizar para a certeza do lugar, como indicaria a próxima fala de Vladimir: “Acho que (...) que ele (...) por aqui” (manuscrito, p. 7); e a resposta de Lévy (Estragon) vai em direção também ao lugar: “Você tem certeza de que é aqui?” (manuscrito, p. 7). Não há referência ao nome Godot, e a pergunta de Estragon aponta para outra “certeza”: o lugar da *espera*¹⁴⁸.

¹⁴⁶ “Vladimir: Você tem razão, não vale a pena. (Silêncio). Lévy: Então vamos embora. Vladimir: Vamos. (Eles não se movem). Cortina”.

¹⁴⁷ No manuscrito, a primeira data aparece já na capa e a segunda quase ao final, antes ainda das últimas páginas do texto.

¹⁴⁸ A primeira vez que o nome Godot aparece no manuscrito é na página 20, momento em que Estragon (Lévy) e Vladimir conversam sobre o fato de estarem “ligados” a Godot – página 25 e 26 da versão publicada. Cabe registrar também que no manuscrito, Beckett, na primeira página, não nomeia os personagens, chamando-os de 1 e 2, e o nome Estragon não aparece no primeiro ato. O personagem que acompanha Vladimir se chama Lévy. O nome Estragon

Antes de avançarmos sobre esse ponto, gostaríamos de compartilhar uma passagem do manuscrito que nos chamou a atenção. No começo do segundo ato, a rubrica de Beckett indica: outro dia, mesma hora e mesmo lugar. Há, como podemos lembrar, somente uma alteração no cenário da passagem do primeiro para o segundo ato: folhas na árvore. É curioso perceber a “quantidade de folhas” em distintas traduções. Na edição publicada em língua francesa, Beckett indica “*L’arbre porte quelques feuilles*” (2010, p. 73); já na versão inglesa, traduzida pelo próprio autor, talvez, digamos, com mais cautela, deixa específico: “The tree has four or five leaves” (1965, p. 57). Em três traduções para línguas distintas, feita por tradutores diferentes, encontramos outra sugestão. Na tradução para o espanhol, a rubrica marca: “El árbol está cubierto de hojas” (2004, p. 91); na versão italiana, o tradutor também opta por: “L’albero è coperto di foglie” (2002, p. 57); na tradução para o português de Portugal, a escolha foi: “A árvore cobriu-se de folhas” (s/d, p. 83). Ao procurar no manuscrito, depois de inúmeras tentativas para “decifrar” a letra de Beckett, surpreendeu-nos a rubrica: “L’arbre est couvert de feuilles”. É curioso perceber essas mudanças contidas nas versões e nas traduções. Essas alterações do autor não parecem implicar um maior ou menor grau de “esperança” em relação à chegada de Godot, antes, parece-nos, uma ironia em relação a qualquer possibilidade de mudanças significativas; pois, como afirma Esslin em argumento muito bem acertado, que vimos no primeiro capítulo: “quanto mais as coisas mudam mais elas são as mesmas” (1968, p. 45), revelando “uma terrível estabilidade do mundo” (1968, p. 46)¹⁴⁹. Nas traduções brasileiras, que estamos trabalhando, encontramos: “A árvore tem quatro ou cinco folhas” (1976, p. 103), de Flávio Rangel, que parece se valer da indicação da versão inglesa do autor; já a tradução de Fábio de Souza Andrade parece seguir a

surge na última página do primeiro ato, ao lado ainda do texto da peça; e é somente no segundo ato que o escritor muda o nome do personagem de Levy para Estragon.

¹⁴⁹ Uma pergunta simples que nos vem é: por que o autor teria alterado a quantidade de folhas? Permitam-me um breve devaneio na nota de rodapé. Imagino... Beckett percorrendo alguns teatros e observando montagens da peça e vendo as árvores, no segundo ato, cheia de folhas!

indicação da versão francesa: “Algumas folhas na árvore” (2005, p. 109)¹⁵⁰.

No segundo ato, Beckett parece dar um tratamento distinto ao refrão. Podemos observar agora, diferentemente de como fizemos anteriormente, primeiro as passagens do manuscrito e, em seguida, as passagens da versão publicada:

II ATO

Manuscrito, página 83 - 84:

Estragon: Ils étaient quatre.

Vladimir: Toi aussi, tu dois être content, au fond, avoue-le.

Estragon: Content de quoi ?

Vladimir : De m’avoir retrouvé.

Estragon : Tu crois ?

Vladimir : Dis-le, même si ce n’est pas vrai.

Estragon : Qu’est-ce que je dois dire ?

Vladimir : Dis, je suis content.

Estragon : Je suis content.

Vladimir: Nous sommes contents.

Estragon: Nous sommes contents.

(Silence)

Qu’est-ce qu’on fait maintenant ?

Vladimir : **On attend Godot.**

Estragon : Ah oui.

Silence

[grifo nosso]¹⁵¹

¹⁵⁰ Flávio Rangel traduziu a peça para ser encenada em 1968. Encenação que teve sua direção e a atuação de Cacilda Becker, Walmor Chagas, Carlinhos Silveira e Carlos Kroeber.

¹⁵¹ “Estragon: Eram quatro. Vladimir: Você também deve estar contente, no fundo? Estragon: Contente de quê? Vladimir: De ter me encontrado de novo. Estragon: Você acha? Vladimir: Diga, mesmo que não seja verdade. Estragon: O que eu devo dizer? Vladimir: Diga, estou contente. Estragon: Estou contente. Vladimir: Estamos contentes. Estragon: Estamos contentes (Silêncio) O que fazemos agora que estamos contentes? Vladimir: Esperamos Godot. Estragon: É verdade. Silêncio”.

Versão publicada, primeira:

Estragon : Ils étaient dix.
 Vladimir : Toi aussi, tu dois être content, au fond, avoue-le.
 Estragon: Content de quoi?
 Vladimir: De m'avoir retrouvé.
 Estragon : Tu crois ?
 Vladimir : Dis-le, même si ce n'est pas vrai.
 Estragon : Qu'est-ce que je dois dire ?
 Vladimir : Dis, Je suis content.
 Estragon : Je suis content.
 Vladimir : Moi aussi.
 Estragon : Moi aussi.
 Vladimir : Nous sommes contents.
 Estragon : Nous sommes contents (*Silence*). Qu'est-ce qu'on fait maintenant qu'on est contents ?
 Vladimir : **On attend Godot.**
 Estragon : C'est vrai.

Silence.

(2010, p. 77-78)¹⁵². [grifo nosso]

Manuscrito, página 88:

Vladimir : Dis quelque chose.

¹⁵² “Estragon: Eram dez. Vladimir: Você também no fundo deve estar contente. Estragon: De quê? De ter me encontrado de novo. Estragon: Será? Vladimir: Diga que sim, mesmo que seja mentira. Estragon: Dizer o quê? Vladimir: Diga: estou contente. Estragon: Estou contente. Vladimir: Eu também. Estragon: Eu também. Vladimir: Estamos contentes. Estragon: Estamos contentes (*Pausa*). Que a gente faz agora que estamos contentes? Vladimir: Esperamos Godot. Estragon: É verdade” (1976, p. 108 - 109). Gostaríamos de chamar a atenção também para a resposta de Estragon após o refrão dito por Vladimir. No manuscrito encontramos a resposta: “Ah oui”; já na versão publicada, encontramos: “C'est vrai”. Parece-nos que na versão publicada a resposta ganha uma “certeza” maior quanto à *espera*, ao ocorrer a substituição de “Ah oui” por “C'est vrai”. O número de “pessoas” que bate em Estragon aumenta de “quatro”, no manuscrito, para “dez”, na versão publicada. Não haveria um argumento certo de quem ou o que “bate” em Estragon: podem ser pessoas, pode ser a vida, ou tantas outras possibilidades de interpretação.

Estragon: Je cherche.

(Long silence)

Vladimir : (angoissé) : Dis n'importe quoi.

Estragon : Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?

Vladimir : **On attend Godot.**

Estragon : Ah oui.

(*Silence*)¹⁵³. [grifo nosso]

Versão publicada, segunda:

Vladimir : Dis quelque chose!

Estragon : Je cherche.

Long silence.

Vladimir (*angoissé*) : Dis n'importe quoi!

Estragon : Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?

Vladimir : **On attend Godot.**

Estragon : C'est vrai.

Silence.

(2010, p. 82)¹⁵⁴. [grifo nosso]

Manuscrito, página 96:

Estragon : Mais les miennes étaient trop petites.

Vladimir : Justement !

Estragon : Je suis fatigué. Allons-nous-en.

Vladimir: On ne peut pas.

¹⁵³ “Vladimir: Diga alguma coisa. Estragon: Estou procurando. (Longo silêncio). Vladimir (angustiado): Diga qualquer coisa. Estragon: O que fazemos agora? Vladimir: Esperamos Godot. Estragon: É verdade”.

¹⁵⁴ “Vladimir: Diga alguma coisa! Estragon: Estou tentando. (*Silêncio*) Vladimir (*angustiado*): Diga qualquer coisa! Estragon: Que vamos fazer agora? Vladimir: Vamos esperar Godot. Estragon: É mesmo” (1976, p. 115 - 116). A retomada das ações parecem encobrir a angústia dos personagens. É-nos inevitável lembrar a frase de Vladimir ao dizer no segundo ato que “o ar está cheio de nossos gritos” (1976, p.178), mas “o habito é uma grande surdina” (1976, p. 178). O refrão aqui evidenciaria a tentativa de preenchimento do “vazio angustiante” quando Vladimir pede ao amigo para que diga “qualquer coisa”.

Estragon: Pourquoi?

Vladimir: **Il faut attendre Godot.**

Estragon: C'est vrai. Alors comment faire? [grifo nosso]¹⁵⁵

Versão publicada, terceira:

Estragon : Mais les miennes étaient trop petites.

Vladimir : Pour toi. Pas pour lui.

Estragon : Je suis fatigué. (*Un temps*). Allons-nous-en.

Vladimir : On ne peut pas.

Estragon : Pourquoi?

Vladimir: **On attend Godot.**

Estragon : C'est vrai (*Un temps*). Alors comment faire?

(2010, p. 88)¹⁵⁶[grifo nosso]

Manuscrito, página 101 – 102:

Estragon : Je suis fatigué.

Vladimir: Tu aimes mieux être planté là à ne rien faire.

Estragon : Oui.

Vladimir : Comme tu veux. (Il lâche Estragon, va ramasser son veston et le met).

Estragon : Allons-nous-en.

Vladimir : On ne peut pas.

Estragon : Pourquoi?

Vladimir : **À cause de Godot.**

¹⁵⁵ “Mas os meus me eram muito pequenos. Vladimir: Justamente! Estragon: Estou cansado. Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê? Vladimir: É preciso esperar Godot. Vladimir: É verdade. Então o que vamos fazer?”

¹⁵⁶ “Mas os meus é que estavam apertados. Vladimir: Para você. Não para ele. Estragon: Estou cansado. (*Pausa*) Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por que não? Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: Ah, é. (*Pausa. Desesperado.*) O que vamos fazer, o que vamos fazer?” (1976, p. 127 - 128). É interessante notar que o retorno do refrão aparece tanto no manuscrito quanto na edição publicada, mas com uma variação. No manuscrito, Beckett colocou: “é preciso esperar Godot”. O conceito de necessidade está implicado na noção de “ação tradicional” e parece que Beckett, ao fazer a alteração, retira do “propósito” qualquer sugestão de necessidade.

Estragon : C'est vrai. (Vladimir reprend son va et vient). Tu ne peux pas rester un peu tranquille?
[grifo nosso]¹⁵⁷

Versão publicada, quarta:

Estragon: Assez! Je suis fatigué.
Vladimir: Tu aimes mieux être planté là à ne rien faire?
Estragon: Oui.
Vladimir: Comme tu veux.

Il lâche Estragon, va ramasser son veston et le met.

Estragon: Allons-nous-en.
Vladimir: On ne peut pas.
Estragon: Pourquoi?
Vladimir: **On attend Godot.**
Estragon: C'est vrai (*Vladimir reprend son va-et-vient.*) Tu ne peux pas rester tranquille?
(2010, p. 92)¹⁵⁸
[grifo nosso]

¹⁵⁷ “Estragon: Estou cansado. Vladimir: Você prefere ficar parado sem fazer nada. Estragon: Sim. Vladimir: Como você quiser. (Ele deixa Estragon, e arruma o casaco e o coloca). Estragon: Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê? Vladimir: Por causa de Godot. Estragon: É verdade. (Vladimir recomeça a ir e vir). Você não pode ficar tranquilo?”

¹⁵⁸ “Estragon: Chega. Estou cansado. Vladimir: Prefere ficar ali sem fazer nada? Estragon: Prefiro. Vladimir: Como queira. (*Solta Estragon, pega seu casaco e o coloca.*) Estragon: Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: Ah, é. (*Vladimir recomeça a andar.*) Será que você não pode ficar quieto?” (1976, p. 133 – 134). É interessante remarcar que a cena que antecede essa passagem é o momento em que Vladimir canta para Estragon supostamente dormir: “Estragon (*levant la tête*) : pas si fort. Vladimir (*mois fort*): Do do do do/Do do do do/Do do do do/Do do...” (2010, p. 91). Nesta passagem do manuscrito, o dramaturgo desenha ao lado da “canção de ninar” de Didi, uma partitura musical, a qual está, em partes, rabiscada. Nesse quarto retorno do refrão há uma variação na resposta de Vladimir do manuscrito em relação à versão publicada. Ele responde: “À cause de Godot”, ao invés do que aparece na edição publicada: “On attend Godot”.

Manuscrito, página 119:

Pozzo: C'est moi ! C'est moi ! Revelez-moi !
 Vladimir : Il ne peut pas se reveler.
 Estragon : Allons-nous-en.
 Vladimir : On ne peut pas.
 Estragon : Pourquoi ?
 Vladimir : **On attend Godot.**
 Estragon: C'est vrai
 Vladimir: Peut-être qu'il a encore des os pour toi.
 [grifo nosso]¹⁵⁹

Versão publicada, quinta:

Pozzo : C'est moi ! C'est moi ! Relevez-moi !
 Vladimir : Il ne peut pas se relever.
 Estragon : Allons-nous-en.
 Vladimir : On ne peut pas.
 Estragon : Pourquoi ?
 Vladimir : **On attend Godot.**
 Estragon : C'est vrai.
 Vladimir : Peut-être qu'il a encore des os pour toi.
 (2010, p. 101)¹⁶⁰.
 [grifo nosso]

Manuscrito, página 131 - 132:

Pozzo : Au secours.
 Estragon : Allons-nous-en.
 Vladimir : On ne peut pas.
 Estragon : Pourquoi ?
 Vladimir : **On attend Godot.**
 Estragon : C'est vrai. (Un temps).
 [grifo nosso]¹⁶¹

¹⁵⁹ “Pozzo: Sou eu! Sou eu! Levantem-me! Vladimir: Ele não pode se levantar. Estragon: Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: É verdade. Vladimir: Talvez ele ainda tenha ossos para você.”

¹⁶⁰ “Pozzo: Aqui! Aqui! Socorro! Vladimir: Ele não consegue se levantar. Estragon: Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: É verdade. Vladimir: Quem sabe ele tem um osso para você?” (1976, p. 149).

Versão publicada, sexta:

Pozzo: Au secours !
 Estragon: Allons-nous-en.
 Vladimir : On ne peut pas.
 Estragon : Pourquoi ?
 Vladimir : **On attend Godot.**
 Estragon : C'est vrai. (*Un temps*)
 (2010, p. 109 – 110)¹⁶².
 [grifo nosso]

O manuscrito acaba na página 143 e não apresenta o trecho final que se encontra na versão publicada. Esta página, após a saída de cena da dupla Pozzo e Lucky, está bastante rabiscada, e na contracapa há também partes da peça, que estão também praticamente riscadas. A versão publicada ainda apresenta duas repetições do refrão que não estão no manuscrito, sendo que a última é o “final” da peça. Vejamos as duas:

Versão publicada, sétima:

Estragon: Où irons-nous?
 Vladimir: Pas loin.
 Estragon : Si si, allons-nous-en loin d'ici !
 Vladimir : On ne peut pas.
 Estragon : Pourquoi ?
 Vladimir : Il faut revenir demain.
 Estragon : Pour quoi faire ?
 Vladimir : **Attendre Godot.**
 Estragon : C'est vrai. (*Un temps*) Il n'est pas venu ?
 Vladimir : Non.
 (2010, p. 121)¹⁶³

¹⁶¹ “Pozzo: Socorro. Estragon: Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: É verdade. (Um tempo).”

¹⁶² “Pozzo: Socorro! Estragon: Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: Ah, é. (*Um tempo.*) O que fazer?” (1976, p. 163 – 164).

¹⁶³ “Estragon: Onde é que nós vamos? Vladimir: Por aí, perto. Estragon: Oh, não, vamos para bem longe daqui. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê?

[grifo nosso]

Versão publicada, oitava :

Vladimir : Alors, on y va ?

Estragon : Allons-y.

Ils ne bougent pas.

RIDEAU

(2010, p. 123- 124)¹⁶⁴

No segundo ato, tanto no manuscrito quanto na edição publicada, as referências à *espera* por Godot aparecem com maior frequência, marcando o texto a partir de seis repetições do refrão. Essas repetições vêm à cena em um aparente *jogo* entre a dupla. Estragon e Vladimir sugerem jogar com “perguntas e respostas”: uma afirmação, em tom de “pergunta”: “Vamos embora”; em “resposta”: “Não podemos”; vem outra pergunta: “Por quê?”; e a resposta é certa: “Estamos esperando Godot”. Cabe remarcar que a frase do refrão, tanto no primeiro quanto no segundo ato – do manuscrito e da versão publicada – aparece com variações, como, por exemplo: “Estamos esperando Godot”, “A causa de Godot”, “Esperar Godot”. A maior variação é encontrada nos finais dos dois atos. Ao final do primeiro ato, no manuscrito e na edição publicada, a referência à *espera* por Godot é feita, sobretudo, pela imobilidade da cena: “Estragon : Então, vamos embora? “Vladimir: Vamos.”, e a rubrica marca “*Ninguém se move*”. No segundo ato, o final não está no manuscrito, e na versão publicada encontra-se uma variação em relação ao final do primeiro ato: “Vladimir: Então, vamos embora? Estragon: Vamos.” É curioso notar que a pergunta neste segundo ato é invertida, isto é, Vladimir é quem faz a pergunta, que é respondida por Estragon¹⁶⁵.

Vladimir Temos que voltar amanhã. Estragon: Para quê? Vladimir: Para esperar Godot. Estragon: Ah! (*Pausa*) Ele não veio? Vladimir: Não.” (1976, p. 182 - 183).

¹⁶⁴ “Vladimir: Então, vamos? Estragon: Vamos. (*Eles não se movem.*) CAI O PANO” (1976, p. 187).

¹⁶⁵ O refrão é dito sempre por Vladimir, tanto no primeiro quanto no segundo ato, e a pergunta feita por Estragon: “Vamos?”. Somente no final do segundo ato é que Vladimir lança a pergunta: “Então, vamos?” (2010, p. 124).

Essa retomada do refrão implicaria uma relação entre *ação* e *tempo* contida na obra de Beckett. O tempo circular em *Godot* reafirmaria a condição paradoxal de esperar por algo que nunca se mostra¹⁶⁶. É interessante retomar, de modo bastante breve, um ponto discutido no primeiro capítulo, para ampliá-lo aqui. Enquanto uma *ação simbólica* pressupõe uma idéia de *evolução* de *ação*, já que as ações devem ser arrançadas a fim de revelar algo ao final (*télos*), como sugerimos a partir das estéticas de Aristóteles e Hegel, em *Godot* a circularidade das ações não provocaria um desenvolvimento crescente da *ação*. Nessa linha de raciocínio, a idéia é a de que a obra de Beckett é *anti-aristotélica* na medida em que não há nela uma “evolução da *ação*”. Não há evolução, porém há ações na peça. Essas ações parecem compor um arranjo, cujas ligações se expressam no contínuo e nas interrupções das repetições impulsionadas pelo *hábito*¹⁶⁷.

Agora, uma questão aqui é: como relacionar composição e retorno do refrão? Em *Cahiers Renaud Barrault*, James Knowlson faz uma analogia entre o método de composição dramático e musical na estética beckettiana em que haveria o anúncio de um tema seguido, assim, de variações (1976, p. 48). A sugestão de Knowlson é interessante quando deslocamos para refletir sobre *Godot*. O retorno do refrão marcaria o propósito ou tema: a *espera*. O fio condutor temporal, como sugere Fournier ao tratar da estética das obras de Beckett, não poderia ser tomado em um sentido wagneriano, com uma progressão linear, mas a partir de um tempo circular (FOURNIER, 1986). Ao deslocarmos essa compreensão temporal para a *ação* de *Godot*, poderíamos dizer que a peça seria formada por ações circulares e o retorno do refrão marcaria o “início” e o “final” de cada *ação circular*. Esta, por sua vez, seria formada por inúmeras ações fragmentadas, que comporiam um ciclo. Essas ações, quando tomadas de modo isolado, não cumpririam o objetivo de um fim orientando, nada implica que os personagens devam comer cenouras, porque dançaram, ou vice-versa.

¹⁶⁶ Paradoxo que, inclusive, como vimos, sugeriu-nos uma relação entre *ação* e o conceito alegórico de Benjamin e, nessa leitura, a *ação* alegórica, que não encontra desfecho ao final, não possui a menor possibilidade de uma leitura ‘salvadora’ que nos garanta o sentido dela.

¹⁶⁷ Vimos que haveria uma relação de “causa e efeito” entre as ações em *Godot*, porém não em um sentido forte, a partir de um enlace necessário, como se encontra nas poéticas de Aristóteles e Hegel, mas as ações habituais em *Godot* seriam arrançadas pelo *costume*. Ponto que buscamos desenvolver sob a perspectiva do conceito de causalidade de David Hume.

Como buscamos apresentar no primeiro capítulo, essas ações tomadas de modo cotidiano não cumpririam um objetivo de fim orientado, mas sua composição permite os personagens permanecer na *espera*¹⁶⁸. Ainda, retomando o argumento de Knowlson, as ações habituais seriam retomadas de um ato para o outro, porém com variações, isto é, se no primeiro ato eles conversam sobre a árvore desfolhada, no segundo conversam sobre as folhas da árvore. A circularidade das ações aqui parece alicerçada em um pivô de mobilidade ilusória, isto é, por mais que os personagens se movimentem incessantemente, eles continuam no “mesmo lugar”. Beckett, ao escrever sobre a estética de Joyce, oferece um argumento interessante para refletir sobre esse ponto. Em ensaio, o escritor percebe em *Work in progress* um movimento estético que se vale de uma “progressão” e uma “regressão” (KNOWLSON, 1998, p. 149). Este movimento parece presente em *Godot*. Podemos sugerir observando a movimentação dos “diálogos”. Por momentos, os personagens parecem tentar construir “sentidos”, elocubrando sobre a própria condição, por exemplo, mas tal construção não ganharia “consistência” e acabaria sempre por sucumbir¹⁶⁹. Logo após o encontro entre a dupla, no início do primeiro ato, Estragon volta ao tema das botas e pede ajuda ao companheiro:

(*Estragon s'acharne sur sa chaussure*). Vladimir :
Qu'est-ce que tu fais ?

Estragon : Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi ?

Vladimir : Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter.

Estragon (*faiblement*): Aide-moi !

Vladimir : Tu as mal?

Estragon : Mal ! Il me demande si j'ai mal !

¹⁶⁸ Nesta perspectiva, cabe retomar também o argumento de George Steiner ao dizer que os personagens perseguiriam as “imprecisões” da fala comum (1990, p 24 - 25). Nesse sentido, a falibilidade da linguagem cotidiana, que se supõe existir nos “diálogos”, não impede que palavras e gestos sejam expressos, mesmo que a comunicação não esteja “garantida”.

¹⁶⁹ A falta de consistência nos “diálogos” da peça é argumento encontrado na fortuna crítica. Eugene Webb, por exemplo, explora esse ponto com enfoque no tempo, pois o tempo seria “um dos padrões aparentemente mais estáveis a dar forma à existência, e um dos mais perturbadores de se ver desmoronar” (2012, p. 42).

Vladimir (*avec emportement*): Il n'y a jamais que toi qui souffres ! Moi je ne compte pas. Je voudrais pourtant te voir à ma place. Tu m'en dirais des nouvelles.

Estragon : Tu as eu mal ?

Vladimir : Mal ! Il me demande si j'ai eu mal !

Estragon (*pointant l'index*): Ce n'est pas une raison pour ne pas te boutonner.

(2010, p. 11)¹⁷⁰.

A conversa sobre as botas desliza para um problema mais profundo, e os dois parecem “construir sentidos”. A partir desse momento, poderíamos levantar questões sobre a passagem temporal, a angústia, o sofrimento, dentre tantas outras especulações que tocam problemas da condição humana, e que implicam, inclusive, a própria condição dos personagens. Contudo, logo em seguida, o “diálogo”, e com isso uma possível construção de sentido, é “destruído”, como podemos perceber na fala de Estragon: “Isso não é razão para você não se abotoar.” (1976, p. 11 - 12)¹⁷¹.

Ao comparar o manuscrito e a edição publicada, vimos que Beckett dá um tratamento distinto aos dois textos. No primeiro ato do manuscrito, encontramos a referência à *espera* somente ao final do ato, e na versão publicada, o autor

¹⁷⁰ “Vladimir: O que é que você está fazendo? Estragon: Tirando o sapato. Isso nunca lhe aconteceu? Vladimir: Quantas vezes já lhe disse que é preciso tirar os sapatos todos os dias. Por que você não presta mais atenção no que eu falo? Estragon (*debilmente*): Ajude-me! Vladimir: Dói? Estragon: Se dói! Ele quer saber se dói! Vladimir: Você é o único que sofre. Eu não existo. Só queria ver se você tivesse o que eu tenho. Estragon: Dói? Vladimir: Se dói! Ele quer saber se dói! Estragon (*apontando*) Isso não é razão para você não se abotoar.” (1976, p. 11 - 12).

¹⁷¹ Beckett centrava nesse momento seu trabalho na narrativa e a escrita de *Godot*, nas próprias palavras do autor, foi uma espécie de “descanso” (BECKETT, *apud* BAIR, 1979, p. 348). Um argumento que se pode encontrar na fortuna crítica é o de que o escritor, a pedido da Editora *Les éditions de minuit*, teria se dedicado ao teatro na tentativa de circular em um público maior, pois suas narrativas eram consideradas “difíceis”. Ainda, realizou-se uma leitura pública de *Godot* – em que Beckett não participou – e Roger Blin estava presente.

acrescenta outras duas referências. Já no segundo ato, vimos que o refrão aparece com maior frequência nos dois textos, sendo que na versão publicada o autor insere outras vezes a repetição. Essas alterações parecem reforçar o argumento de Janvier de que o retorno do refrão indicaria uma composição à obra.

A sugestão é, pois, ler *Godot* sob a perspectiva de elementos musicais. Tal possibilidade leva-nos a fazer relações entre teatro e música quando o foco passa a ser o processo de encenação de fragmentos da obra¹⁷².

3.3 PARTITURA MUSICAL

Em um curto ensaio de duas páginas, intitulado *Music in the Works of Samuel Beckett*, Walter Beckett fala de um sentimento que compartilhamos de imediato:

Eu sinto que Sam, com seu conhecimento musical – ele era um excelente pianista – concebeu e escreveu em tal ritmo que seu trabalho era musical. Palavras para ele eram notas (1998, p. 182).

Essa compreensão nos leva diretamente a uma indicação do próprio dramaturgo ao encenador e amigo Roger Blin: olhar para o texto como se ele fosse um tipo de partitura musical (2004, p. 393). Nesta indicação não nos é dada a informação sobre qual peça eles estariam trabalhando já que os dois fizeram dupla em encenações de obras

¹⁷² Gostaríamos de lançar uma reflexão sobre o processo de criação de Beckett. Se, por um lado, observamos pontos que vão em direção à “forma” da peça, por outro lado, não podemos deixar de lembrar toda a “vida” manifesta na movimentação dos personagens. *Godot* faz lembrar aquilo que Schiller chamou de “forma viva”. Isto é, é no “impulso lúdico” de criação que as duas esferas se unem, pois “o homem, sabemos, não é exclusivamente matéria nem exclusivamente espírito”. (SCHILLER, 1989, p. 82). *Godot* poderia ser uma manifestação, digamos, “concreta” desse “ideal”?

diferentes¹⁷³. A sugestão dada pelo próprio Beckett é fascinante, tendo em vista, primeiro, uma compreensão de sua estética pelo viés da música e, segundo, a possibilidade de se valer de elementos musicais para encenar *Godot*¹⁷⁴.

A linguagem cênica é ao mesmo tempo verbal e não verbal. Ao relacioná-la à música, levamos em consideração os elementos sonoros e visuais que poderiam formar uma partitura. A primeira corresponde à “voz articulada” (os “diálogos”), à “voz inarticulada” (os murmúrios, exclamações, entonações, etc.) e aos silêncios (períodos longos ou curtos); já a segunda, que corresponde ao visual, compreende os gestos, os objetos cênicos, o figurino, o cenário, que falam antes mesmo das “vozes” dos personagens¹⁷⁵. A ideia de uma “partitura teatral” seria difícil de compreender se levássemos em conta todos os elementos envolvidos, pois imediatamente deparar-nos-famos com um universo bastante diverso: falas, gestos, ruídos, roupas, silêncio, cenário, objetos cênicos. Assim, buscaremos fazer escolhas de alguns dentre esses elementos da linguagem cênica para relacioná-los e compor partituras a partir de *Godot*.

O primeiro elemento musical, sublinhado ainda por Fournier, é o *ritmo*: “A musicalidade de sua escritura tomou uma grande importância. À medida que a densidade verbal diminui, a intensidade rítmica cresce.” (1986, p. 245)¹⁷⁶. Esse argumento do crítico se aproxima a uma leitura que o autor faz ao observar a estética de Joyce, e não podemos deixar de trazer ao nosso texto (chega-nos de modo poético): “Quando o sentido tem sono, as palavras adormecem [...] quando o sentido tem dança, as

¹⁷³ Apenas cabe sublinhar que Fournier também aponta para essa compreensão ao afirmar que o interesse que o dramaturgo tinha por uma arquitetura musical teria levado ele a produzir “verdadeiras partituras” (1986, p. 245).

¹⁷⁴ Beckett teve diferentes influências musicais. Segundo Knowlson, em uma montagem de *Comédia*, o dramaturgo sugere que as falas deveriam ser ditas com uma determinada “precisão” que ganhasse uma expressividade de música dodecafônica de Schönberg (1999, p. 753 - 754).

¹⁷⁵ Cabe salientar que algumas das divisões, como “voz articulada” e “inarticulada”, por exemplo, foram encontradas em *A linguagem de Beckett*, de Berrettini (1977, p. 22).

¹⁷⁶ “La musicalité de son écriture a pris une importance grandissante. A mesure que la densité verbale diminue, l’intensité rythmique va croissant ” (1986, p. 245).

palavras dançam” (BECKETT *apud* KNOWLSON, 1998, p. 149)¹⁷⁷. Ao dar um tratamento rítmico à obra, o autor criaria imagens sempre vivas, pois, “É o ritmo que dá vida a uma obra ou, talvez melhor, é através do ritmo que a vida se expressa numa obra musical.” (WISNIK, 2004, p. 44). O ritmo pode ser observado de diversos modos em uma obra teatral.

Em *Drama em cena*, Williams explica que a escrita de Beckett é ímpar uma vez que o dramaturgo mostra a capacidade de imaginar a cena precisamente no ato da escrita (2010, p. 198). Nesse sentido, o dramaturgo “dirigiria” ao descrever a movimentação de seus personagens nas rubricas das peças, dando, assim, um papel importante, inclusive, aos gestos em seu universo teatral. Podemos lembrar cenas que são totalmente compostas de pantomimas. No segundo ato, por exemplo, Estragon e Vladimir, ao encontrar o chapéu de Lucky no chão, o qual “confirmaria o lugar” da *espera*, fazem um jogo de pantomimas:

(Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu’il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau d’Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. Vladimir met le chapeau d’Estragon à la place de celui de Lucky qu’il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Lucky. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau d’Estragon. Estragon met le chapeau de Lucky à la place de celui de Vladimir qu’il tend à Vladimir. Vladimir prend son chapeau. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Vladimir met son chapeau à la place de celui d’Estragon qu’il tend à Estragon. Estragon prend son chapeau. Vladimir ajuste son chapeau des deux mains. Estragon met son chapeau à la place de celui de Lucky qu’il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau de Lucky. Estragon ajuste son chapeau des deux mains. Vladimir met le chapeau de Lucky à la place du sien qu’il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir

¹⁷⁷ “Quand le sens est sommeil, les mots s’endorment [...] quand le sens est dance, les mots dansent” (BECKETT *apud* KNOWLSON, 1998, p. 149). Ainda, Fournier sugere-nos uma imagem poética ao tratar desse ponto: o encontro de dois pássaros em pleno vôo ritmados por uma pulsação de corações que sobrevoam os abismos e os retornos é uma metáfora linda! (1986, p. 248).

ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon tend et le tend à Estragon qui le prend et le tend à Vladimir qui le prend et le jette. Tout cela dans un mouvement vif.) (2010, p. 93 - 94)¹⁷⁸.

Ao final da rubrica, vem a sugestão: “*Tudo isso num movimento vivo.*” (1976, p. 136). Essa movimentação leva-nos diretamente à vitalidade do ritmo que é, como se sabe, manifestação direta de energia. Uma ligeireza nos movimentos das pantomimas, por exemplo, dá uma leveza à cena que sugere um aspecto cômico¹⁷⁹.

A sugestão rítmica das frases de *Godot* é um traço marcante no texto. Vem-nos à memória uma frase, dita por Vladimir no segundo ato, que parece rica neste aspecto. Ao rever Estragon, diz Vladimir: “Agora? (Alegre) Eis aí você... (Indiferente) Eis aí nós... (Triste) Eis aí eu.” (1976, p. 106). De acordo com Berrettini, a economia verbal dessa frase ressalta uma repetição e ao mesmo tempo um tempo rítmico rico. Se, por um lado, a frase convida-nos ao riso, dando leveza às palavras, fazendo-as dançar, por outro lado, os tons que passam do alegre até chegar ao triste suscitaria, passo a passo, o sentimento de solidão, arrastando qualquer um ao mundo angustiante da peça. A passagem dos

¹⁷⁸ “(Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Estragon coloca o chapéu de Vladimir no lugar do seu, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Estragon. Estragon ajusta com as duas mãos o chapéu de Vladimir. Vladimir coloca o chapéu de Estragon em lugar do de Lucky, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Lucky. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Estragon. Estragon pega o chapéu de Lucy. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Estragon. Estragon coloca o chapéu de Lucky no lugar do de Vladimir, que estende a Vladimir. Vladimir pega seu chapéu. Estragon ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Vladimir coloca seu chapéu no lugar do de Estragon, que estende a Estragon. Estragon pega seu chapéu. Vladimir ajusta seu chapéu com as duas mãos. Estragon põe seu chapéu no lugar do de Lucky, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Lucky. Estragon ajusta seu chapéu com as duas mãos. Vladimir coloca o chapéu de Lucky no lugar do seu, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Estragon estende o chapéu de Vladimir a Vladimir que pega e o estende a Estragon que pega e estende a Vladimir que pega e o joga fora. Tudo isso num movimento vivo.)” (1976, p. 136).

¹⁷⁹ Essa liberdade pode ser explorada em cena segundo variações de duração, intensidade, fluidez, etc., que desenhando movimentos com o corpo todo, devendo fazer das pantomimas cenas plásticas.

tons marcaria, inclusive, uma cadência em que as palavras sugerem “estar caindo”: alegre, neutro e triste, e a passagem das formas de tratamento: “tu”, “nós” e “eu”, remete ao final da “progressão”, à solidão do “eu”.

Nessa frase poderíamos também compreender uma passagem do ritmo para a *melodia* ao captar e sentir afetos manifestados em cena. Ao buscarmos tratar desse ponto na peça, deparamo-nos com uma possível implicação. Isto é, uma questão que toca a melodia aqui, parece-nos, é a presença do *jogo* de representação na obra. Cabe retomar brevemente a discussão sobre *jogo* que fizemos no capítulo anterior para buscar ampliá-la, tendo como pano de fundo, agora, a dimensão musical. De um modo geral, a crítica aponta para a presença do *jogo* de representação nas obras de Beckett. Vimos também que, ao aceitar esse argumento, quando refletimos na noção de conflito, poderíamos supor que *Godot* manifestaria esta noção de *jogo* “substituindo”, assim, o lugar do conflito. Se esse modo de *jogo* repousaria mais no lugar do conflito ou no lugar do conflito, a pergunta que segue é: não haveria conflitos em *Godot*? A sugestão foi a de que a peça pode ser lida a partir da existência e da interrupção do *jogo* de representação, isto é, nunca temos a certeza de quando os personagens estão de fato ou não jogando, o que abriria a possibilidade para ler o mesmo “diálogo” ora com *jogo* de representação, ora sem.

Como vimos em uma leitura na seção anterior, a peça seria formada por diversas “ações circulares”, e cada uma destas seria formada por outras pequenas ações circulares, como vimos também. Se observarmos um determinado fragmento de cena sem a presença do *jogo*, por exemplo, podemos sugerir o envolvimento dos personagens e, com isso, a partitura musical pode ganhar ondulações e afetos variados¹⁸⁰. Uma sugestão para se compreender o aspecto melódico em *Godot*, assim, seria tomar uma destas pequenas ações, que tratam não

¹⁸⁰ De acordo com Wisnik, as frequências rítmicas, quando aceleradas, mudam de caráter e “passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para outro patamar, o da *altura melódica*.” (2004, p. 20). Nesse sentido, ainda de acordo com o autor, em música “ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o portador do outro. É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser” (WISNIK, 2004, p.21).

diretamente do tema da obra, mas são ações que preenchem o vazio da *espera*, e apareceriam, digamos, como *pequenas frases melódicas*. Se tomarmos uma destas pequenas ações, poderíamos assim interpretar uma *frase melódica*¹⁸¹.

Há um fragmento no início do segundo ato que, toda vez que o relemos, desperta em nós diferentes emoções¹⁸². Estragon não está no palco e Vladimir entra cantando:

Vladimir: Um chien vint dans...
Ayant commencé trop bas, Il s'arrête, tousse,
reprend plus haut:

Un chien vint dans l'office
 Et prit une andouillette.
 Alors à coups de louche
 Le chef le mit en miettes.

Les autres chiens ce voyant
 Vite vite l'ensevelirent...
Il s'arrête, se recueille, puis reprend:
 Les autres chiens ce voyant
 Vite vite l'ensevelirent
 Au pied d'une croix en bois blanc
 Où le passant pouvait lire:
 Un chien vint dans l'office
 Et prit une andouillette.
 Alors à coup de louche
 Le chef le mit en miettes.
 Les autres chiens ce voyant
 Vite vite l'ensevelirent...

Il s'arrête. Même jeu.

Les autres chiens ce voyant
 Vite vite l'ensevelirent...

Il s'arrête. Même jeu. Plus bas.

¹⁸¹ A melodia estaria em um campo interpretativo, que pode levar assim a possíveis leituras da obra e suas passagens. Parece-nos importante trazer como uma possibilidade pelo fato de que é um elemento que permitiria envolvimento tanto dos personagens quanto nas possíveis leituras feitas pelos leitores, espectadores, enfim, à recepção da obra.

¹⁸² Quantas notas variadas podem ser tocadas nesse momento!

Vite vite l'ensevelirent...
(2010, p. 79 - 80)¹⁸³.

O início do segundo ato é marcado com a rubrica de Beckett indicando o mesmo lugar e a mesma hora do ato anterior, com apenas uma diferença: poucas folhas na árvore. Logo no início da cena, Vladimir entra cantarolando a canção que é marcada pela repetição das frases, a qual indica a retomada cíclica das ações, e ao interromper a “triste baladinha” (BERRETTINI, 2004, p. 100), a angústia parece reverberar no silêncio. O personagem começa a percorrer o palco de um lado para o outro, de modo febril, como marca a rubrica:

Il se tait, reste un moment immobile, puis se remet à arpenter fébrilement la scène dans tous les sens. Il s'arrête à nouveau devant l'arbre, va et vient, devant les chaussures, va et vient, court à la coulisse gauche, regarde au loin, à la coulisse droite, regarde au loin. (2010, p. 74 - 75)¹⁸⁴.

Em seguida a rubrica marca a chegada de Estragon em cena:

A ce moment Estragon entre par la coulisse gauche, pieds nus, tête basse, et traverse lentement la scène. Vladimir se retrouve et le voit (2010, p. 75)¹⁸⁵.

¹⁸³ “Vladimir: Um cão foi... (*Tendo começado baixo demais, pára, recomeça mais alto*). Um cão foi à cozinha/ Roubar pão e chouriço. O chefe e um colherão/ Deram-lhe fim e sumiço/ Outros cães, tudo assistindo,/ companheiro enterraram... (*Pára, breve ensimesmamento, depois continua*) Outros cães, tudo assistindo,/ O companheiro enterraram,/ Sob uma cruz que dizia/ Aos demais que ali passavam:/ Um cão foi à cozinha/ Roubara pão e chouriço. O chefe e um colherão/ Deram-lhe fim e sumiço. Outros cães, tudo assistindo,/ O companheiro enterraram,/ (*Pára. Como antes*) Outros cães, tudo assistindo,/ O companheiro enterraram... (*Pára. Como antes. Mais baixo*) O companheiro enterraram...” (2005, p. 109 - 110).

¹⁸⁴ “Cala-se, permanece imóvel por um momento, depois volta a cruzar o palco, frenético, em todas as direções. Pára de novo em frente à árvore, via e vem, pára em frente às botas, vai e vem, junto à coxia à esquerda, olhar ao longe, junto à coxia à direita, olhar ao longe” (2005, p. 110).

¹⁸⁵ “Neste momento, Estragon entra pela esquerda, pés descalços, cabeça baixa e atravessa lentamente o palco. Vladimir vira-se e o vê” (2005, p. 110).

Eles se reencontram e a cena sugere tensões. Vladimir parece contente: “Você de novo!”. Estragon não levanta a cabeça. Vladimir diz: “Venha que lhe dou um abraço!”. A reação de Estragon é contrária: “Não me toque!”. Vladimir, como marca a rubrica, sente-se magoado. Estragon resiste um tempo e em seguida “amolece”: “Não me toque! Não pergunte nada! Não fale nada! Fique comigo!”. Vladimir acolhe: “E eu alguma vez deixei você?”. Estragon replica: “Me deixou partir”. Vladimir fala: “Olhe para mim! (*Estragon não se move. Com violência*) Quer olhar para mim, por favor!”. Como sugere a rubrica, esta fala de Vladimir é marcada por uma carga emocional. Cada língua e cultura são marcadas por rítmicas distintas. A tônica, por exemplo, de uma palavra concentra uma carga emocional que acarretaria certo aumento de altura vibracional (KIEFER, 1984, p. 40). No caso da frase acima, poderíamos remarcar (em sugestão de intensidade e volume, por exemplo) tônicas justamente no início e no final da frase. As ondulações soariam de modo imperativo, chegando aos nossos ouvidos quase como uma “frase ponto final”: “**Quer** (e) olhar para mim, **por** (o) **favor** (a)!” (2005, p. 111). Ou, para resumir: “**Ponto final**”¹⁸⁶. Logo em seguida: um silêncio verbal e uma compreensão íntima. Casados com o silêncio, eles se olham:

Estragon leve la tête. Ils se regardent longuement, en reculant, avançant et penchant la tête comme devant un objet d'art, tremblant de plus en plus l'un vers l'autre, puis soudain s'étreignent, en se tapant sur le dos. Fin de l'étreinte. Estragon, n'étant plus soutenu, manque de tomber. (2010, p. 75)¹⁸⁷.

Eles se olham e se compreendem assim como se olha e se compreende “um objeto de arte” (2005, p. 111). Não dura muito, pois Estragon retoma: “Para mim, já acabou, aconteça o que acontecer.

¹⁸⁶ A duração rítmica também pode estar implicada na alteração de uma voz ou de um gesto, por exemplo. Pois, de acordo com Luiz Tatit, “a tensão psíquica corresponde a uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete” (1997, p. 103).

¹⁸⁷ “*Estragon levanta a cabeça. Olham-se longamente, afastando-se, chegando mais perto e balançando a cabeça, como diante de um objeto de arte, tendendo cada vez mais um em direção ao outro, até que se abraçam, com tapinhas nas costas. Separam-se. Sem apoio, Estragon quase cai*”. (2005, p. 111).

(*Silêncio*) Agora, há pouco, você estava cantando, eu ouvi.” (2005, p. 112). Os dois não conseguem ficar por muito tempo em silêncio e Vladimir continua: “Verdade, lembro bem.” (2005, p. 112). Nesse momento, Estragon, chateado, revela: “Acabou comigo. Pensei, está sozinho, imagina que fui embora para sempre, e ele canta.” (2005, p. 112). O motivo: Vladimir cantava! Então, este responde: “Ninguém é dono do seu humor. Me senti ótimo o dia inteiro. (*Pausa*) Não tive que levantar à noite, nem uma vez.” (2005, p. 112). Estragon, triste, como marca a rubrica, diz: “Está vendo? Mija melhor quando eu não estou”. (2005, p. 112). Vladimir continua: “Senti sua falta... e ao mesmo tempo estava contente. Não é engraçado?”. A discussão ganha tons vermelhos. Estragon: “(*Chocado*): Contente!” (2005, p. 112). A única palavra de Estragon dá um movimento ondulatorio muito sugestivo. Em um, digamos, “timbre Estragon”, a palavra contente ganharia uma dureza que desmascararia Vladimir, isto é, além de revelar um sentimento de “traição” na relação de amizade, fica a sugestão de como alguém pode estar contente, e logo de se auto-enganar tanto (ou fingir), na condição intransponível em que vivem. Vladimir, parecendo se dar conta na “pisada de bola”, mais cauteloso, como marca a rubrica, pondera: “(*Refletindo*): Talvez não seja a palavra certa” (2005, p. 112). Estragon insiste e quer “exatidão”: “E agora?” (2005, p. 113). Após refletir mais uma vez, como marca a rubrica, Vladimir responde: “Agora...(*feliz*) aqui está você... (*neutro*) aqui estamos nós... (*triste*) aqui estou eu”. (2005, p. 113). Os dois não conseguem esconder e Estragon não deixa passar: “Está vendo? Se sente pior quando estou aqui. Eu também, me sinto melhor sozinho.” (2005, p. 113). Tons avermelhados ganhariam mais a cena... Agora é Vladimir que se sente ofendido: “Então por que sempre volta?” (2005, p. 113). Estragon: “Não sei” (2005, p. 113). Esse fragmento da peça ou essa “frase melódica” se movimenta em pequenas tensões que poderiam ser traduzidos plasticamente em um quadro: um “casal” (cinquenta anos!) nas duras penas da convivência, ainda mais quando compartilham o sentimento de uma “compaixão desesperada”, para lembrar a expressão de Serreau ao “definir” a relação de amizade entre a dupla Didi e Gogo. Ainda poderíamos evocar novamente o quadro *Deux hommes contemplant la lune*, ou mesmo *Homme et femme contemplant la lune*, de Caspar David Friedrich, para lembrar as duas pessoas que observam a lua escoradas uma à outra. Essas “notas”, quando observadas em “pequenas frases” poderiam ser lidas como “séries melódicas” que não implicam o propósito da peça: a *espera*. Assim passamos a ver e ouvir mudanças que deslizam de agudos aos graves, ressaltando tônicas, dando tessituras

e cores aos movimentos. A melodia faz também uma dança sonora e visual na cena. A briga segue até o momento em que Vladimir busca “fazer as pazes”:

Vladimir : Toi aussi, tu dois être content, au fond, avoue-le.
 Estragon : Content de quoi ?
 Vladimir : De m'avoir retrouvé.
 Estragon : Tu crois ?
 Vladimir : Dis-le, même si ce n'est pas vrai.
 Estragon : Qu'est-ce que je dois dire ?
 Vladimir : Dis, Je suis content.
 Estragon : Je suis content.
 Vladimir : Moi aussi.
 Estragon : Moi aussi.
 Vladimir : Nous sommes contents.
 Estragon : Nous sommes contents. (*Silence*)
 Qu'est-ce qu'on fait, maintenant qu'on est contents ?
 Vladimir : On attend Godot.
 Estragon : C'est vrai.
 (2010, p. 77 - 78)¹⁸⁸.

Ainda, as configurações afetivas decorrentes do envolvimento dos personagens sugerem compreender a peça sob a perspectiva de outros dois elementos musicais: *tensão* e *relaxamento*. Vejamos uma possível leitura. A dupla começa uma conversa sobre aquilo que espera de Godot e Estragon questiona Vladimir sobre o papel deles nessa condição de *espera*. Vladimir responde: “de suplicantes” (1976, p. 31). Logo em seguida, Estragon replica: “Só isso?” (p. 31) Vladimir responde: “Vossa Excelência tem maiores exigências?” (p. 31). O “diálogo” sugere um ritmo rápido de palavras até o momento em que Vladimir solta uma gargalhada, abruptamente cortada. Ainda Vladimir: “Nós renunciamos a eles” (1976, p. 31). A rubrica marca o retraimento e

¹⁸⁸ “Vladimir: Você também deve estar contente lá no fundo, confesse. Estragon: Contento por quê? Vladimir: De me encontrar. Estragon: Você acha? Vladimir: Diga, mesmo que não seja verdade. Estragon: O que quer que eu diga? Vladimir: Diga: estou contente. Estragon: Estou contente. Vladimir: Eu também. Estragon: Eu também. Vladimir: Estamos contentes. Estragon: Estamos contentes (*Silêncio*) O que vamos fazer agora que estamos contentes? Vladimir: Esperar Godot. Estragon: É mesmo”. (2005, p. 114 - 115).

o movimento corporal marca o começo de uma “desconstrução do argumento”: “*Silêncio. Permancem imóveis, braços pendentes, cabeças caídas, joelhos arqueados*” (1976, p. 31). Nesse movimento dos personagens, um silêncio verbal invade a cena. Em seguida, Estragon aparentemente insiste ainda ao perguntar se eles estão ligados a Godot: “Nós não estamos presos?” (1976, p. 31). No silêncio curto, sugerido na rubrica, poder-se-ia esconder um crescente de tensão. O personagem retoma o argumento parecendo querer avançar nele: “Nós não estamos...” (1976, p. 31). Vladimir corta o assunto: “(*levantando a mão*): Escute!”. Os corpos respondem e a rubrica marca “*grotescamente rígidos*”, descontruindo por completo a “argumentação”, e um silêncio invade novamente a cena; e nesse momento, haveria um pequeno relaxamento entre a dupla, para, logo em seguida, dar outro rumo à conversa entre eles:

Vladimir: Hsst ! (Ils écoutent. Estragon perd l'équilibre, manque de tomber. Il s'agrippe, au bras de Vladimir qui chancelle. Ils écoutent, tassés l'un contre l'autre, les yeux dans les yeux.) Moi non plus.
(2010, p. 23)¹⁸⁹.

Outro elemento musical é a *harmonia*. Buscar harmonizar o soar de sons distintos é, de um modo geral, a tarefa deste elemento na música (KIEFER, 1984, p. 70)¹⁹⁰. Transferindo essa noção para o teatro, poderíamos supor um acorde entre elementos, dentre eles: palavra, gesto, objeto cênico, cenário, luz. A combinação de “três elementos”, que pressupõe uma compreensão de harmonia básica, levar-nos-ia a

¹⁸⁹ “Vladimir: Pssst ! (*Prestam atenção. Estragon perde o equilíbrio e quase cai ; segura-se no braço de Vladimir, que o apóia. Eles prestam atenção, bem juntos, olhos nos olhos*). Nem eu. (*Suspiros de alívio. Eles se tranqüilizam e se separam*)”. (1976, p. 31 - 32). Nessa perspectiva, no movimento de uma aparente “construção de sentidos”, o “diálogo” criaria tensões entre os personagens para, logo em seguida, como vimos, sucumbir e levar à cena a um movimento de relaxamento. Não a partir de um crescente de tensões que chegaria até o desenlace final, um relaxamento final, por exemplo, mas lido com a presença de pequenas tensões e relaxamentos durante toda a peça.

¹⁹⁰ De um modo bem tradicional, um acorde é o soar conjunto de sons. Ainda, cabe chamar a atenção para o fato de que na música pode-se encontrar uma preocupação com a *performance* dos músicos em relação aos instrumentos e o conjunto musical.

inúmeras possibilidades como, por exemplo: palavra, gesto, objeto; palavra, palavra, gesto; palavra, gesto, gesto; gesto, gesto, objeto; objeto, objeto, palavra; dentre tantas outras combinações que poderiam, inclusive, seguir outro número de elementos em um acorde¹⁹¹.

Como sugestão, podemos escolher uma relação possível entre três elementos de uma determinada cena para formar, digamos, “um acorde teatral”. No segundo ato, após um longo silêncio, Vladimir e Estragon conversam sobre a possibilidade de haver visto alguém. Em lados opostos do palco, um de costas para o outro, enquanto Estragon permanece imóvel, Vladimir fala: “Você deve ter se enganado” (2005, p. 149). Virando-se, responde: “O quê?”. Ainda na mesma posição, em um tom de voz mais alto, como marca a rubrica, Vladimir replica: “Você deve ter se enganado”. Estragon, virando-se para o amigo, diz: “Não grite”. Silêncio. De costas um para o outro, seguem parecendo procurar alguém. Longo silêncio. Em uma noção de *progressão harmônica*, poderíamos imaginar uma linha vertical cortando a cena e, apanhando-a em um determinado feixe, perceber acordes nas possibilidades entre “palavras” e “gestos”:

Vladimir e Estragon (*se retournant simultanément*) : Est-ce...

Vladimir : Oh pardon !

Estragon : Je t'écoute.

Vladimir : Mais non !

Estragon : Mais si !

Vladimir : Je t'ai coupé.

Estragon : Au contraire.

Ils se regardent avec colère.

(2010, p 98)¹⁹².

Na primeira linha, teríamos um *acorde* entre falas e movimentos dos dois personagens; os dois giram juntos, movimento marcado pela rubrica: “(*virando-se ao mesmo tempo*)” e, em um breve espaço de tempo, falam juntos: “Será que...”. Não terminam o que iriam dizer. No

¹⁹¹ Tratando-se de Beckett, outro elemento que ganha força em suas peças poderia ser trazido para a composição de acorde: o silêncio.

¹⁹² “Vladimir e Estragon (*virando-se ao mesmo tempo*): Será que... Vladimir: Ah, desculpe! Estragon: Pode falar. Vladimir: Primeiro você! Estragon: Não, você primeiro! Vladimir: Interrompi você. Estragon: Muito pelo contrário. *Olham-se com raiva*”. (2005, p. 150).

recorte vertical, temos duas falas e dois movimentos que poderíamos colocar em uma espécie de escala que se relacionam em um mesmo momento em cena¹⁹³. Acordados esses elementos, a harmonia relaciona-se de dois modos gerais: a *consonância* e a *dissonância*. Tendo em vista a passagem da linguagem musical para o teatro, poderíamos sugerir uma relação de “coerência” ou “incoerência” entre os elementos teatrais que formariam determinados acordes. Assim, no recorte vertical feito anteriormente, poderíamos sugerir uma interpretação. Além do soar simultâneo das duas falas – “(*virando-se ao mesmo tempo*): Será que...” (2005, p. 150), próprio da noção de acorde enquanto sons que soam em um mesmo tempo –, há uma aparente coerência entre gestos e falas dos personagens. Isto é, ao se virarem um de frente para o outro, momento também que falam juntos, os personagens parecem relacionar acordes de modo consonante, coerente. Nessa perspectiva, um exemplo de “incoerência” entre elementos de um acorde, bastante marcante e que não poderíamos deixar de trazer agora, são os dois finais dos atos. Em um recorte vertical do final do segundo ato, dentro também de uma progressão harmônica, as falas sugerem o movimento:

Vladimir: Alors, on y va?
Estragon : Allons-y.

Ils ne bougent pas.

RIDEAU
(2010, p. 124)¹⁹⁴.

Nessa seção, portanto, sugerimos um modo de relacionar os três elementos musicais: ritmo, melodia e harmonia, na tentativa de uma compreensão estética da composição de *Godot*, tendo em vista, com vimos, a importância que música teve na vida e obra de Beckett. Não buscamos nos estender nessa seção em uma exaustiva interpretação de passagens da peça, porque a ideia será nos valer dessa relação entre teatro e música para colocar em cena fragmentos de *Godot*. Assim, vamos retomá-los quando lidarmos com as encenações, momento em

¹⁹³ Este mesmo acorde, por exemplo, poderia apresentar variações de durações rítmicas, isto é, os personagens agem e falam rápido ou lentamente; também poderíamos explorar o timbre da voz, a entonação delas, a intensidade fraca ou forte, dentre outros elementos que poderiam ser colocados juntos nesse acorde.

¹⁹⁴ “Vladimir: Então, vamos? Estragon: Vamos. (*Eles não se movem*).” (1976, p. 187).

que nos dedicaremos, inclusive, à justificação de determinadas escolhas do ponto de vista cênico.

3.3.1 Partitura de texto e cena

O *jogo* diário dos personagens orienta-se à *espera*, como vimos, porém essas ações, quando observadas do ponto de vista da encenação, sugerem um processo criativo à cena. Assim, a tentativa, agora, é compreender o texto como se fossem partituras musicais em que arranjariamos notas para tocá-las em cena¹⁹⁵. Cada “pequena ação” poderia ser considerada uma nota musical pronta para ser arranjada e tocada. Temos, nesse movimento, duas partituras distintas: uma de texto e outra de cena¹⁹⁶.

Antes, parece-nos importante retomar alguns pontos que tocamos sobre o *jogo* para ampliá-lo, agora, na perspectiva musical. Partimos da idéia de Benjamin de *jogo*, cuja compreensão está contida na palavra *Trauerspiel*. Se o conceito nos serviu, em um primeiro momento, para aproximar características de *Godot* ao drama barroco, em um segundo, no desmembramento da palavra, *spiel* ganhou outra dimensão. Enquanto *trauer* designa o exílio que expulsou os sons privilegiando o campo da significação, *spiel*, entendido como *jogo*, possibilita uma esfera da “locução livre e primordial da criatura” (ROUANET, *apud* BENJAMIN, 1984, p. 18). Vimos que as experiências infantis, no processo lúdico, podem ser um caminho para se compreender o *jogo* como ato de criação, o que foi sugerido no Capítulo II e no Anexo I deste trabalho. Em *Homo Ludens*, Huizinga, conhecido pelo trabalho dedicado ao conceito de *jogo*, oferece um arcabouço para a discussão do conceito, que nos agrada em especial e que parece ir ao encontro de algumas reflexões feitas anteriormente a partir das reflexões de

¹⁹⁵ Cabe dizer que a compreensão de partitura no teatro é de uso corrente. Pavis, por exemplo, em sua obra *Dicionário de Teatro*, dedica um verbete intitulado “Partitura” para tratar alguns dos modos com que este conceito foi utilizado no teatro ocidental (2001, p. 279).

¹⁹⁶ Jean-Jacques Roubine, em *A linguagem da encenação teatral*, reserva um capítulo do livro, intitulado “A questão do texto”, para traçar uma trajetória sobre a questão textual e os distintos modos como foi compreendida na história teatral (1998, p. 45 - 80). Cabe dizer que a trajetória feita por Roubine nos coloca a par da liberdade que as encenações ganharam a partir do momento em que buscaram romper com uma espécie de “textocentrismo” na tradição teatral (1998, 45 - 80).

Benjamin. O autor também compreende que o *jogo* é uma atividade de ocupação voluntária, que acontece dentro de certos limites de tempo e de espaço, de acordo com regras estabelecidas e livremente aceitas (1971, p. 33). Essa noção, que trouxemos de um modo bastante geral, aqui, pois é conhecida a profundidade da obra de Huizinga, apresenta características íntimas ao *jogo* de criação, ainda quando buscamos perceber relações entre *jogo* e *improviso* no teatro. Sobre esse ponto, Roger Caillois, retomando e ampliando o tema a partir de *Homo Ludens*¹⁹⁷, sugere que o *jogo* é livre dentro dos limites da regra, e ao tratar especificamente de jogos de improviso, os participantes não possuem regras fixas, mas estas se criam na manifestação de um determinado *jogo* de improviso (1986, p. 35)¹⁹⁸. Nesse *jogo*, os participantes podem criar e recriar regras, o que confere uma ampla liberdade no processo de (re) criação.

Partitura de texto

O primeiro movimento assim diz respeito ao *jogo* de arranjo com o texto¹⁹⁹. As ações, quando tomadas de modo fragmentado, conferem uma liberdade ímpar de composições²⁰⁰. Se lembrarmos do argumento

¹⁹⁷ Em dissertação de Mestrado, intitulada “Quando os dados (não) rolam: jogo, teatralidade e performatividade na interação entre Roleplaying game e o processo drama”, André Sarturi sugere que Roger Callois retoma e amplia a noção de *jogo* de Huizinga, discutindo-o a partir de uma “sociologia dos jogos” (2012, p. 23). Aqui, poderíamos entender que Callois busca “explicitar” jogos distintos que variam de acordo com cada cultura, e sendo assim “seguem regras” de um determinado *jogo*.

¹⁹⁸ Caillois apóia este argumento em uma noção de “como se”. Isto é, aos jogos que se supõem uma livre improvisação, e cujo principal objetivo deriva do prazer, assume-se um sentimento de “como se” fosse outro, por exemplo. Criado o círculo mágico, para lembrarmos a expressão de Huizinga, “el sentimiento del *como si* sustituye a la regla y cumple exactamente la misma función. Por sí misma, la regla crea una ficción.” (CAILLOIS, 1986, p. 35).

¹⁹⁹ Aqui, alguns elementos estão em *jogo*: o texto, as leituras do texto (uma crítica rica e vasta de comentadores de Beckett e, em particular, *Esperando Godot*), um tempo e um espaço, que marcam as leituras, dentre outros fatores que “estão em jogo” no ato, até mesmo o *jogo* comigo mesma.

²⁰⁰ Essas ações lembram um argumento de Benjamin sobre o conceito de fragmentação e *alegoria*. A *alegoria* se compõe de fragmentos. No *jogo* com estes, assim, compõe mosaicos diferentes. Embora esses arranjos alegóricos sejam distintos, sabemos que a *alegoria* central da peça é *Godot*.

anterior de que a peça seria composta por inúmeras ações circulares, que iniciam e terminam com o retorno do refrão referência a Godot, podemos lembrar também que esses ciclos seriam formados por ações fragmentadas que podem, parece-nos, ser arranjadas de modo distinto como se apresentam na obra. Isto é, nessa perspectiva, a obra possibilitaria que as ações sejam arranjadas de diversos modos, permitindo, nesse sentido, a formação de ações circulares escolhidas em momentos distintos da peça.

Nesse jogo de composição, podemos recortar fragmentos de ações de momentos distintos da peça e formar assim outras possibilidades de ações circulares. Jogamos e compomos. Por exemplo:

Vladimir: Ecoute!

Estragon: Je n'entends rien.

Vladimir: Hsst! (*Il écoutent. Estragon perd l'équilibre, manque de tomber. Il s'agrippe, au bras de Vladimir qui chancelle. Ils écoutent, tassés l'un contre l'autre, les yeux dans les yeux.*)

Moi non plus.

Soupirs de soulagement. Détente. Ils s'éloignent l'un de l'autre.

Estragon: Tu m'as fait peur.

Vladimir: J'ai cru que c'était lui.

Estragon: Qui?

Vladimir: Godot.

Estragon: Pah! Le vent dans les roseaux.

Vladimir: J'aurais juré des cris.

Estragon: Et pourquoi crierait-il?

Vladimir: Après son cheval.

Silence.

Estragon: Allons-nous-en.

Vladimir: Où? (*Un temps*) Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non?

Estragon: Pas toute la nuit.

Vladimir: Il fait encore jour.

Silence.

Estragon: J'ai faim.

Vladimir: Veux-tu une carotte?

Estragon: Il n'y a pas autre chose?

Vladimir: Je dois avoir quelques navets.

Estragon: Donne-moi une carotte. (*Vladimir fouille dans ses poches, un navet et donne à Estragon*). Merci. (*Il mord dedans. Plaintivement*) C'est un navet!

(2010, p. 25 – 26)²⁰¹.

Assim que o assunto sobre a “chegada” de Godot encerra, marcada por um silêncio, a dupla retoma a conversa, em princípio, sobre a “fome” de Estragon – talvez sugerida por Vladimir no momento em que imagina a possibilidade deles dormirem com a barriga cheia naquela noite caso Godot chegasse. Ao invés disso, poderíamos recortar outros fragmentos do segundo ato e jogá-los após o final da primeira conversa. Por exemplo:

Estragon: Allons-nous-en.

Vladimir: Où? (*Un temps*) Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non?

Estragon: Pas toute la nuit.

Vladimir: Il fait encore jour

(2010, p. 26)²⁰².

Silence

²⁰¹ “Vladimir (*levantando a mão*): Escute! (*Eles escutam, grotescamente rígidos*). Estragon: Não ouço nada. Vladimir: Pssst! (*Prestam atenção. Estragon perde o equilíbrio e quase cai; segura-se no braço de Vladimir, que o apóia. Eles prestam atenção, bem juntos, olhos nos olhos*) Nem eu. (*Suspiros de alívio. Eles se tranquilizam e se separam*). Estragon: Você me assustou. Vladimir: Pensei que fosse ele. Estragon: Quem? Vladimir: Godot. Estragon: Vento na folhagem. Vladimir: Podia jurar que ouvi um grito. Estragon: E por que ele gritaria? Vladimir: Com seu cavalo. (*Silêncio*). Estragon: Vamos embora. Vladimir: Para onde? (*Um tempo*) Esta noite a gente pode dormir na casa dele, no quentinho, no seco, a barriga cheia, em cima da palha. Vale a pena esperar, não vale? Estragon: Não a noite inteira. Vladimir: Ainda é dia. (*Silêncio*). Estragon: Estou com fome. Vladimir: Quer uma cenoura? (...). Estragon: Só tem cenoura? Vladimir: Acho que tem um nabo. Estragon: Dê-me uma cenoura. (*Vladimir remexe nos bolsos e dá um nabo a Estragon, que mordisca e grita*). É um nabo!” (1976, p. 32 - 33).

²⁰² “Estragon: Vamos embora. Vladimir: Para onde? (*Um tempo*) Esta noite a gente pode dormir na casa dele, no quentinho, no seco, a barriga cheia, em cima da palha. Vale a pena esperar, não vale? Estragon: Não a noite inteira. Vladimir: Ainda é dia.” (1976, p. 33).

Vladimir: Si on faisait nos exercices?

Estragon: Nos mouvements.

Vladimir: D'assouplissement.

Estragon: De relaxation.

Vladimir: De circumduction.

Estragon: De relaxation.

Vladimir: Pour nous réchauffer.

Estragon: Pour nous calmer.

Vladimir: Allons-y.

(2010, p. 107)²⁰³.

Esse pode ser um exemplo possível a ser explorado na peça como arranjo de ações fragmentadas para formar uma partitura de texto à encenação. A possibilidade de uma maior fragmentação também nos parece possível, isto é, arranjar frases, palavras, gestos, de momentos distintos da obra, por exemplo. Não vamos trazer mais exemplos agora porque, em seguida, nas encenações propostas, teremos exemplos de partituras formadas e buscaremos também justificar as escolhas tomadas nos processos de cada montagem. Cabe dizer que as partituras de texto são sucetíveis às mudanças assim que colocadas em *jogo* pelos participantes²⁰⁴.

As rubricas de Beckett, como se sabe, descrevem minunciosamente as movimentações dos personagens. Se, por um lado, o dramaturgo escreve “dirigindo” suas próprias peças, o que foi apontado pela fortuna crítica como uma das originalidades do autor, por outro, ao definir a movimentação de modo tão preciso, isso pode limitar o trabalho de criação cênica, caso sejam seguidas as rubricas do texto²⁰⁵. Tendo em vista o argumento de que, assim que escrita uma determinada obra artística, ela está sujeita às mais diferentes “distorções”, seja do leitor, do ator, do encenador ou mesmo do tempo, que não garantem, como é sabido, “a intenção do autor” em relação à

²⁰³ “Vladimir: Poderíamos fazer nossos exercícios. Estragon: Nossos movimentos. Vladimir: Nossas elevações. Estragon: Nossos relaxamentos. Vladimir: Nossas flexões. Estragon: Nossos relaxamentos. Vladimir: Para nos aquecer. Estragon: Para nos acalmar. Vladimir: Vamos lá.” (1976, p. 145).

²⁰⁴ Veremos esse ponto adiante.

²⁰⁵ Somente por curiosidade. Os direitos da peça no Brasil proíbem a encenação da obra, aberta ao público com bilheteria, com alterações de texto, tanto das falas quanto das indicações de rubrica.

obra, a questão que surge é: como levar à cena uma peça tão conhecida como *Esperando Godot*?

Godot não vem, todo mundo sabe – ou quase todo mundo, sempre tem aqueles desavisados! O que surpreenderia um público avisado (ou não) em uma encenação da obra? O que faria com que as pessoas se mantivessem presentes? Retomamos aqui a argumentação que utilizamos como ponto de partida anteriormente, ou seja, entender a peça a partir de ações fragmentadas confere uma liberdade de composição de partituras de texto, e esse ponto também pode ser explorado na tentativa de criação cênica.

Partitura de cena

Ao aprofundar a questão do *jogo* como elemento cultural, Huizinga trata da relação entre dois elementos importantes que caem como um luva para nosso trabalho:

O jogo lança sobre nós um feitiço: é “fascinante”, “cativante”. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia (1971, p. 13).

Em um primeiro momento, perceber o *jogo* como agente cujo “impulso” lança um feitiço que cativa é um fator que inspira uma encenação quando se percebe a possibilidade de jogar e criar ações inusitadas em *Godot*. Na perspectiva de Huizinga, uma sugestão que nos é fascinante, para usar a própria palavra do autor, é compreender o *jogo* a partir de duas qualidades que tocam de modo particular esse trabalho: ritmo e harmonia. Ainda, a vivacidade e a graça, respectivamente as duas qualidades, possuem relações com o ato de jogar, o que Huizinga explica a seguir:

Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe. (1971, p. 11).

Além de serem duas qualidades musicais, ponto que retomaremos adiante, tanto o ritmo quanto a harmonia podem proporcionar um campo de livre expressão. Um caminho possível para se buscar essa liberdade, retomando aqui a proposta lançada anteriormente, é pelo processo de

improvisação. Viola Spolin, em *Improvisação para o teatro*, oferece-nos um referente importante para a relação entre improviso e *jogo* no teatro:

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer – é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las (2000, p. 4).

Além da autora nos chamar a atenção às possibilidades contidas no *jogo* de improviso no campo teatral, ela também alerta para um conjunto de fatores importantes para que haja uma experiência neste processo, dentre eles, um que buscaremos retomar adiante, quando o foco será compreender o improviso a partir da dimensão musical: o prazer de jogar. Sobre o *jogo* improvisado, Jean-Pierre Ryngaert aborda-o levando em consideração algumas questões que, parece-nos, são importantes ao tema. Para o autor, a improvisação confere ao participante a possibilidade dele ser autor e executor da partitura, ao mesmo tempo, permitindo-se se expressar livremente, sem estar condicionado a uma ditadura do texto (2009, p. 86)²⁰⁶. À parte as polêmicas sobre o conceito, a improvisação estabelece uma relação entre “sujeito e objeto”. A improvisação seria o momento em que ocorreria o confronto entre “subjetividade assumida” e “elementos objetivos” (2009, p. 89); isto é, por um lado, há os “mundos imaginários” dos participantes e por outro, os “elementos objetivos” com os quais eles se relacionam. Nessa perspectiva, assim, a maneira como se percebe o mundo depende do sujeito que o compreende e no encontro desses “dois

²⁰⁶ Cabe chamar a atenção para um ponto que Ryngaert explora no capítulo “A improvisação em questão” quando olha para uma trajetória do conceito. A improvisação, de acordo com o autor, teve momentos de “altos e baixos” no século XX; e apesar de uma “mitificação” com seus vínculos com a espontaneidade (e uma tentadora proposta de se exprimir livremente!), ela ainda continua sendo “uma forma de trabalho insubstituível, contanto que seja encarada em seu contexto e algumas precauções tomadas” (2009, p. 85).

universos” manifesta-se um relacionamento constante²⁰⁷. Dessa questão, desprende-se um ponto importante que Josette Féral trata ao focar a relação entre *jogo* e lúdico. Para a autora, nesse momento de “confrontação” entre os “dois universos” surge um elemento chave para a criação que ela denomina “energia”. Ao tentar defini-la, Féral afirma a dificuldade de tal tarefa, pois a idéia de energia seria algo pessoal (2001, p. 195)²⁰⁸. O argumento desliza para outra argumentação: o prazer e a necessidade do prazer no processo teatral. Voltamos sobre um ponto que nos remete às discussões sobre a presença do prazer no ato de jogar na criação teatral, que também encontra lugar na arte musical.

A passagem dos “mosaicos textuais” não poderia seguir outro caminho, aqui, que não fosse o musical. A sugestão de relação, então, é: *jogo*, improviso e música. A pergunta é: como? A proposta é trazer as partituras ao palco pelo *jogo* de improvisação musical. Ora, o *jogo* de improviso, na música, é encontrado no jazz. No jazz! Ao vermos e escutarmos (ou não nessa mesma ordem) um grupo de jazz, o que nos chama a atenção, em um primeiro momento, é o prazer que emana dos músicos quando estão tocando. Há prazer no ato de criação! Os corpos parecem vibrar em notas musicais... Isso não parece ser critério para dizer se uma música é boa ou não ou, em outras palavras, não haverá garantia para se afirmar que quanto maior for o prazer sentido pelo músico no ato da criação, como um hipotético critério de avaliação, por exemplo, melhor será a execução da obra. Os músicos de jazz, contudo, “acreditam que a execução da música deve fazer a pessoa sentir-se bem; este, na verdade, o motivo por que a maioria deles se envolve com jazz” (1995, p. 74)²⁰⁹. Nessa perspectiva, parece haver uma combinação

²⁰⁷ Lançar-se neste percurso é permitir-se *experimental* um feixe de tentativas “cujo primeiro mérito é existir e que não são consideradas segundo uma escala de valores” (RYNGAERT, 2009, p. 91). Nesse sentido, o mais importante não é buscar uma “originalidade” nem “uma cena excepcional”, mas, sim, buscar colocar o foco nos processos, os quais, podemos ainda dizer junto com Ryngaert, podem ser tomados de modo provisório (2009, p. 92).

²⁰⁸ A autora complementa, na tentativa de definir a “energia”, afirmando que ela poderia ser uma espécie de luz que emergiria do negro (FÉRAL, 2001, p. 185).

²⁰⁹ Muitos fatores influenciam os participantes no momento de criação, que vão desde seus sentimentos no momento da execução até um problema com a venda dos ingressos na bilheteria (sobretudo senão foram vendidos...) (COLLIER, 1995, p. 55 - 75). O *jogo* de improviso necessita fluidez que, como chama ainda a atenção Spolin, pode ser buscada a partir de um processo prazeroso entre os participantes envolvidos (2000, p. 4). Nessa perspectiva, a criação prazerosa propiciaria com que “idéias” fluam livremente, tentando encontrar um equilíbrio

musical peculiar neste processo de criação quando o observamos sob o ponto de vista da improvisação. O prazer em criar, que implica, sobretudo, sentir-se bem, aproxima-se à compreensão de improvisação no teatro, como vimos a partir de autores como Spolin e Ryngaert, e poderíamos trazer também, em uma noção mais ampla de *jogo*, de autores como Caillois e Huizinga²¹⁰.

Em livro dedicado ao estudo sobre o jazz, no capítulo “Caminhando por si: improvisação e execução”, Collier afirma que um dos modos de se colocar em *jogo* a música no jazz, que parece fundamental, é a noção de *acorde*:

Vital para a música é a maneira como ela se articula (...) a disposição dos acentos, as mudanças de tonalidade, as nuances de timbre, o ajuste do canto à batida rítmica – tudo isto é que dá variedade e vida à linha melódica e que, para o *feeling* do jazz, se mostra fundamental (1995, p. 67).

O autor toca diferentes questões referentes às possibilidades de improvisação a partir dos elementos de som e música. Um dos elementos centrais no jazz, como vitalidade e articulação, é o *jogo* de acordes. Se retomarmos as características de ritmo e harmonia, que Huizinga trata como componentes do *jogo*, e incluirmos ainda a melodia, em função dessa relação direta entre improviso musical e teatral, aqui, podemos refletir sobre o processo de passagem de texto à cena pela articulação musical encontrada no jazz. Em teoria musical, sabe-se que a noção de acorde é fundamental para entender o processo de improvisação no jazz. Não temos a pretensão de discutir como se daria o processo de composição aqui, como já indicamos, e isso por dois motivos principais. Um primeiro, não temos uma formação musical que nos dê suporte para tal tarefa e, um segundo, porque fazer uma discussão sobre esse processo é complexo, como já nos chamou a

de forças: “Se a tensão for demais, ela irá interferir no fluxo livre da resposta física dos músculos e nervos que, a cada instante, num segundo pode alterar-se diversas vezes. (...) Por outro lado, o músico de jazz não consegue tocar bem se estiver completamente relaxado, como se deitado meio adormecido numa banheira.” (1995, p. 69 - 70).

²¹⁰ Inclusive, podemos lembrar as reflexões de Benjamin sobre o prazer no processo de criação a partir da relação entre os jogos infantis e capacidade mimética, como vimos, no horizonte da linguagem.

atenção Collier, pois não é ponto passível nem em relação aos músicos, nem em relação ao meio intelectual que busca compreender esse processo (1995, p. 66)²¹¹.

À parte isso, o jazz, em um sentido tradicional, joga com os acordes, cuja finalidade é a improvisação, em que os músicos interagem uns com os outros, criando, assim, musicalmente. Para isso, o mais importante para um músico, como ainda sugere Collier, não é ouvir notas individuais, mas “captar a impressão do acorde como um todo, semelhante a uma pessoa que reconhece uma voz que lhe é familiar sem decompor seus componentes” (1995, p. 56). Captar um determinado acorde e improvisar é um ponto que pode aproximar a criação de improviso de um ator e de um músico.

Em uma encenação, os participantes estabeleceriam um determinado *acorde* e jogariam na tentativa de criar cenicamente. Isto é, tomando em particular *Godot*, poder-se-ia, a partir de uma partitura textual, estabelecer acordes para improvisar. Podemos sugerir aqui um exemplo bastaste simples de *jogo* de acordes, colocando o foco na fala e no movimento de uma determinada passagem:

Vladimir : Tu es difficile à vivre, Gogo.

Estragon : On ferait mieux de se séparer.

Vladimir : Tu dis toujours ça. Et chaque fois tu reviens.

Silence

Estragon : Pour bien faire, il faudrait me tuer, comme l'autre.

Vladimir : Quel autre ? (*Un temps*) Quel autre ?

Estragon : Comme des billions d'autres.

(2010, p. 80)²¹².

²¹¹ Haveria uma suposta dificuldade em discutir o processo de improviso no jazz. Isso é manifesto por Collier na pergunta que ele se coloca e busca responder: “Por que seriam os músicos de jazz tão avessos a discutir questões essenciais ao processo de suas próprias criações?” (1995, p. 67). O autor traça paralelos entre o jazz e outras artes buscando assim justificar a importância de se realizar uma discussão sobre o processo estético de improvisação, e sugere perspectivas para pensar esse processo (1995, p. 67).

²¹² “Vladimir: Você é uma companhia difícil, Gogo. Estragon: É melhor a gente se separar. Vladimir: Você sempre diz isso. E toda vez você volta. Estragon: O melhor seria me matar, como o outro. Vladimir: Que outro? Estragon: Como bilhões de outros”. (1976, p. 112).

Assim, o processo de relação entre acordes para o improviso, em função de uma fragmentação de texto, por exemplo, surgiria no *jogo* dos atores (com todos os elementos presentes) e também com o encenador. Uma sugestão, por exemplo, é indicar acordes afetivos. Primeiro: zangado. Em uma explosão, Vladimir diria: **“Você é uma companhia difícil, Gogo.”** (1976, p. 112). Outro acorde, em tom triste, sugerindo uma movimentação de fala lenta. Estragon: **“É me-lhor a gen-te se se-pa-rar.”**²¹³ Também poderíamos imaginá-lo variando os afetos. Vladimir (**franco**): Você é uma companhia difícil, Gogo. Estragon (**irônico**): É melhor a gente se separar. Vladimir (**magoado**): Você sempre diz isso. (**sentencioso**): E toda vez você volta. Estragon (**amargurado**): O melhor seria me matar, como o outro. Vladimir (**franco**): Que outro? (**Intrigado**): Que outro? Estragon (**irônico**): Como bilhões de outros. Inúmeras são as possibilidades!²¹⁴

No livro *O jazz como espetáculo*, Carlos Calado relaciona jazz e performance e, ao fazê-lo, apresenta gradativas transformações no modo de improvisar, ocorridas de acordo com a história do jazz. Dentre essas transformações, um ponto refere-se às mudanças quando se observa as interações entre “improviso e tema”. Segundo o autor, a experiência do jazz criou músicas que relacionaram esses dois elementos de modos distintos, até o momento em que as músicas se transformam em improviso completo, sem tema nenhum. Essa relação entre os dois é interessante quando se olha para aquela suposta composição estética de *Godot*, sugerida por Janvier, que vimos nas seções anteriores. Vimos que, quando tomamos a peça sob o ponto de vista das ações fragmentadas, elas não necessariamente implicam o propósito ou o tema

²¹³ Ainda, a passagem poderia ser explorada do ponto de vista rítmico, com durações de movimento e voz. Imaginemos a frase de Estragon em durações distintas. Uma: com a voz e as mãos lentas, ele diz: **“É me-lhor a gen-te se se-pa-rar.”**; segunda: em tom zangado, a frase dita rapidamente e a separação das mãos no mesmo ritmo; terceira: separar fala e movimento, um lento e outro rápido. Enfim, poder-se-ia explorar inúmeras variações rítmicas da mesma passagem.

²¹⁴ Não vamos nos alongar em diferentes exemplos da peça para mostrar variações de articulações, e mesmo dos elementos musicais à encenação, porque isso poderia tornar-se um tanto simplório e apresentar uma argumentação exaustiva nesse momento. Assim, como sugerimos essa mesma solução anteriormente, optaremos para apresentar relações teatro e elementos musicais a partir das encenações realizadas, buscando, inclusive, justificar algumas escolhas.

da obra, servindo, então, somente para o preenchimento da *espera vazia*. Vimos também que no retorno do refrão, que encerraria uma *ação circular* para iniciar outra, há uma “revelação” do tema ou propósito da peça. “Improviso” e “retorno ao refrão” parecem se relacionar na obra.

Na obra *Teatro do Absurdo*, Esslin, ao tratar das peças do pós-guerra, sugere uma leitura atenta para se observar *Godot*. Para ele, a peça é “tão inabalável” em sua recusa à ideia tradicional de construção dramática, em que se explora, nas palavras do autor, “uma situação estática”, contudo, ela se revela “inabalável” também na sua força teatral (1986, p. 36). Assim, vimos que, embora não haja uma evolução da *ação* na peça, ou mesmo um “conflito” no sentido tradicional, retirando a obra de uma concepção de “forma dramática”, ainda assim temos ações. Sobre esse ponto, Sarrazac chama a atenção em artigo intitulado “Reprise (Réponse au postdramatique)”, que discute o drama após o chamado pós-dramático. Ou seja, para o autor, pode-se compreender o processo teatral como um ato ativo e criativo, sem que isso signifique uma “perda para o drama” ou “a perda *do* drama” (SARRAZAC, 2007, p. 08). Se não encontramos uma “forma dramática” em *Godot*, ainda temos ações que, como sugere Esslin, apresentam uma forte *teatralidade*. De acordo com Pavis, as discussões sobre o conceito não são recentes e inúmeras são as possibilidades encontradas no campo teatral que buscam abarcá-lo (2001, p. 371 - 374). O autor, de acordo com Sílvia Fernandes, não contornaria a discussão, mas recusa definições unívocas e “projeta um esboço de teatralidades plurais” (2010, p. 115). Isto é, nessa perspectiva, então, ter-se-ia “teatralidades plurais” que se ligam a determinados contextos e se manifestam em trabalhos cênicos específicos (2010, p. 115). Outro ponto importante para esse trabalho, que gostaríamos de tomar aqui das discussões sobre teatralidade, quando o foco passa a ser o processo de encenação, é a compreensão de um nível igual de importância para todos os elementos teatrais (FERNANDES, 2010, p. 115). Daí desprende-se também a certeza de que não há “fórmulas” ou “receitas” de como se realizar uma encenação, visto que inúmeros são os caminhos possíveis e que se trilharam a partir de escolhas distintas.

De acordo com Féral, ainda, o texto seria o primeiro que nos faz sonhar o teatro (1997, p. 179). Compartilhamos dessa afirmação²¹⁵. É

²¹⁵ Ainda, para Pavis, “o texto cênico é fruto da composição de vários códigos que o encenador mobiliza a estruturação de uma gigantesca partitura” (FERNANDES, 2010, p. 116), em que todos os elementos, incluíríamos, são postos em *jogo* no ato da criação teatral.

do texto de *Esperando Godot*, portanto, que partimos à composição, tanto da partitura de texto quanto da partitura de cena.

CAPÍTULO IV - EXPERIÊNCIAS COM GODOT

4.1 PARTITURAS DE CENAS

Chegamos à parte prática do trabalho. Em uma tese de doutorado, isso significaria dizer que tudo aquilo que discutimos teoricamente, quase no mundo das idéias, perfeitas, necessita materializar-se, vir ao mundo e, quiçá, ganhar a cena! Antes de encararmos esse momento como uma espécie de “prova dos nove”, as encenações das partituras são, sobretudo, tentativas de “colocar em jogo”: textos, imaginários, relações, sentimentos, emoções, idéias, conceitos, técnicas, objetos, e poderíamos, aqui, enumerar diversos outros componentes que são postos em *jogo* quando a perspectiva dirige-se ao processo de encenação. Quantos universos tocam-se, chocam-se, e transformam-se nesses momentos!

Convidamos agora o leitor a ver e ouvir as encenações que compõem o DVD²¹⁶. Apresentamos em ordem cronológica aqui. A primeira, com a participação dos atores Gil Guzzo e Fernando Trauer, em *Didi e Gogo: Mais um dia*, realizada em 2010. A segunda, com as atrizes Amanda Gardner e Ana da Luz, em *Godot em dias felizes*, em 2011. A terceira teve o embrião com a atriz Amandine Couderc-Vantard, em 2012, na França, em que realizamos jogos a partir da partitura de texto, e depois, no Brasil, os jogos foram retomados e ampliados para a encenação com André Sarturi, em *Quatro variações sobre Godot*, em 2012-13. A quarta, e última encenação, *Godot*, tem a atuação de André Sarturi e Milene Lopes Duenha, em 2013.

A decisão de chamar as encenações de *Ensaios Abertos* foi tomada em função de autores que sugerem que uma encenação sempre tem um caráter provisório, pois nunca estaria acabada, sujeita a diferentes modificações. Ainda, sobre essa decisão, podemos dizer que a duração temporal das encenações, até chegar à gravação, foi relativamente curta, tendo em vista o tempo necessário para a construção de uma encenação. Do ponto de vista técnico, referindo-nos exclusivamente ao DVD, à medida que foram acontecendo os ensaios, houve um maior cuidado com o registro e com o registrar.

²¹⁶ Tomamos a palavra “encenação” emprestada do uso dado por Patrice Pavis no livro *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Na obra o autor define encenação, de um modo geral aqui, como “uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo.” (2010, p. 3).

Desejamos um bom espetáculo!

CAPÍTULO V - EXPERIÊNCIAS E TENTATIVAS COM GODOT: HISTÓRIAS, ESCOLHAS E JUSTIFICATIVAS DAS PARTITURAS DE TEXTO E CENA

5.1 EXPERIÊNCIAS DE ENCENAÇÃO: BREVE INTRODUÇÃO

Passamos, agora, a tentar justificar as escolhas tomadas em cada encenação, chamando a atenção para pontos que nos tocam em especial e para outros que acreditamos importantes para cada um dos trabalhos. Realizar as encenações foi tocar em universos distintos, buscando senti-los e compreendê-los na tentativa de estabelecer um espaço-tempo de criação no grupo e dentro de um fluxo de vida. Os atores, quando se estabelecia o “círculo mágico” entre nós, para lembrar a expressão de Huizinga, entregavam-se aos jogos de modo muito criativo. Embora houvesse “papéis”, de atores e encenador, compartilhávamos a compreensão de ator-criador e de um trabalho de criação conjunta. Quanto ao “fluxo da vida” a partir das encenações, esse trabalho “prático” faz-nos sair de uma tese elaborada em casa, na biblioteca, nos diálogos com os livros, tão íntimos aos alunos de doutorado, como se sabe, e o processo ganha, também, outra dimensão: as improvisações, que vão desde os acontecimentos cotidianos da falta de uma sala de ensaio até o nascimento de um filho de um ator (um filho!).

Assim a escolha para a apresentação das encenações, aqui, é distinta. Essa escolha em nada implica dizer que o resultado final de uma ou de outra encenação seja melhor ou pior, ou que o grau de prazer e o envolvimento dos participantes sejam maiores ou menores. Optamos por apresentar de modo mais detalhado a terceira encenação. Além dos motivos apresentados anteriormente, soma-se um fator crucial: o maior tempo de ensaio de que dispomos para realizar esta encenação até chegar ao *Ensaio Aberto*. Assim, a apresentação das encenações *Didi e Gogo: Mais um dia* e *Godot em dias felizes* será feita, sobretudo, em pontos a partir dos *Ensaio Abertos*, que estão no DVD. A quarta e última encenação, *Godot*, tivemos que interromper para realizar o *Ensaio Aberto* em função da entrega do trabalho final (a tese!). Como tivemos, então, pouco tempo de ensaio, optamos em apenas apresentar em vídeo no DVD, sem explicações no corpo do texto. Na terceira encenação, *Quatro variações de Godot*, buscaremos detalhar, passo a passo, o processo, deixando disponível, no DVD, alguns jogos realizados para a construção das cenas.

Por último, gostaríamos de dizer que, desde o início do processo, algumas das escolhas nos processos foram acontecendo de

modo bastante espontâneo, isto é, fomos optando por determinadas escolhas a partir do modo como as situações se mostravam para nós. Talvez, o grande fator decisivo para cada processo tenha sido o tempo, ou jogar com o tempo, sempre ali, a regular e estabelecer limites para cada encenação.

5.2 DIDI E GOGO: MAIS UM DIA

Outro dia. Mesma hora. Mesmo lugar. Os sapatos de Estragon estão juntos no centro do palco. Há poucas folhas na árvore. Vladimir entra assoviando.
Estragon segue-o.

Havia o desejo de começar as encenações, mas ao mesmo tempo minha insegurança estava ali, a frear uma iniciativa. Ao cursar a disciplina de doutorado do professor Claudio, conheci o Gil Guzzo. As aulas acabaram, passou-se a virada de ano e um dia Gil me chamou para conversar sobre *Esperando Godot*, porque estava começando a encenar a obra. As coincidências estavam a favor! Algum tempo depois, veio a idéia: convidá-lo para a primeira encenação. Ele sugeriu chamar o ator Fernando Trauer. Em uma conversa, contei que era minha “estréia” como encenadora e, mesmo assim, eles aceitaram! Recebi a ajuda dos dois atores profissionais que além de colocarem em *jogo* os fragmentos da partitura de texto, deslocavam, por vezes, a perspectiva para lançar olhares às cenas. Apoio que recebi também do professor Claudio, que esteve presente em ensaios, fazendo-me compreender elementos centrais de encenação da obra, além de sugerir ferramentas sobre o papel do encenador.

A proposta como partitura de texto foi tomar o início do segundo ato, porém, com algumas variações. Não tive, no momento, a idéia de propor uma variação maior na partitura de texto, e isso porque, embora tivesse a idéia de fragmentação das ações da peça, ainda estava de tal modo em um “plano das idéias” que não consegui trazer concretamente para o papel. Algumas variações, como veremos, surgiram dos próprios jogos dos atores, que foram acréscimos preciosos às cenas. A idéia, contudo, estava entre nós: “colocar em jogo” o texto para dar vida aos “atos de espera” de Estragon e Vladimir. Os jogos fluíram rapidamente e inúmeras possibilidades vieram à cena, o que parecia se sustentar pela relação de amizade entre os dois atores.

O “duplo” na composição dos personagens de Beckett sugeriu a idéia de trazer uma árvore projetada ao imaginamos que a projeção poderia ser feita de baixo para cima, momento em que os corpos dos atores poderiam interferir nela e trazer à cena uma “dupla em sombras”²¹⁷. Outra sugestão buscada com a projeção era marcar o fluxo temporal. Isto é, a gravação da árvore foi feita ao entardecer, o que marcaria assim a passagem temporal na encenação. Porém, infelizmente, na gravação da encenação, devido à luz da sala de teatro, não fica nítida na imagem projetada essa “passagem temporal”. Se observarmos com (muita) atenção, podemos perceber um movimento na areia quando é carregada pelo vento em alguns momentos da filmagem projetada.

Um momento da partitura de texto que talvez tenhamos conseguido trabalhar com maior variação de acordes, marcando assim a fragmentação das ações de *Godot*, foi quase ao final da encenação. A partir dos jogos, fomos sugerindo acordes distintos para trazer à cena a partitura de texto²¹⁸. Vejamos primeiro a partitura toda para, em seguida, vê-la fragmentada e encenada com distintos acordes:

Estragon: Nesse meio tempo, vamos conversar com calma, já que a gente é incapaz de calar a boca.

Vladimir: É verdade, somos inesgotáveis.

Estragon: É para não pensar.

Vladimir: Temos essa desculpa.

Estragon: É para não ouvir.

Vladimir: Temos esse motivo.

Estragon: Todas as vozes mortas.

Vladimir: Fazem um ruído de asas.

Estragon: De folhas.

Vladimir: De areia.

Estragon: De folhas.

Vladimir: Falam todas ao mesmo tempo.

Estragon: Cada uma para si.

Vladimir: Talvez sussurram.

Estragon: Murmuram.

Vladimir: Cochicham.

²¹⁷ No primeiro capítulo trouxemos o argumento de Raymond Williams para o texto quando o autor trata da presença de polaridades em *Godot*: Vladimir e Estragon, ou Pozzo e Lucky, por exemplo.

²¹⁸ Como tomamos o início do segundo ato como partitura de texto, exploramos uma rede de tensões e relaxamentos que supostamente estão presentes na obra.

Estragon: Murmuram.
 Vladimir: Que é que dizem?
 Estragon: Falam de suas vidas.
 Vladimir: Viver não foi o bastante.
 Estragon: Tem que falar da vida.
 Vladimir: Morrer não foi bastante.
 Estragon: Não é o suficiente.
 Vladimir: Fazem um ruído de plumas.
 Estragon: De folhas.
 Vladimir: De cinzas.
 Estragon: De folhas.
 (*Partitura de texto, Anexo II*)

No momento em que os dois estão sentados em caixotes, ao fundo da projeção da árvore, vem o primeiro tom: *music hall*²¹⁹:

Vladimir: É verdade, somos inesgotáveis.
 Estragon: É para não pensar.
 Vladimir: Temos essa desculpa.
 Estragon: É para não ouvir.
 Vladimir: Temos esse motivo.

Então, passa para um acorde poético:

Estragon: Todas as vozes mortas.
 Vladimir: Fazem um ruído de asas.
 Estragon: De folhas.
 Vladimir: De areia.
 Estragon: De folhas.

Vladimir: Falam todas ao mesmo tempo.
 Estragon: Cada uma para si.

Em um tom cotidiano:

Vladimir: Que é que dizem?
 Estragon: Falam de suas vidas.
 Vladimir: Viver não foi o bastante.
 Estragon: Tem que falar da vida.
 Vladimir: Morrer não foi bastante.

²¹⁹ A dica do *music hall* é encontrada na própria peça e na fortuna crítica sobre a obra de Beckett e utilizamos esse elemento para essa passagem.

Estragon: Não é o suficiente.

Volta, por fim, ao poético:

Vladimir: Fazem um ruído de plumas.

Estragon: De folhas.

Vladimir: De cinzas.

Estragon: De folhas.

Nessa cena, podemos perceber as variações de acordes buscando uma fragmentação do texto. Nos acordes poéticos, os personagens suavizam a voz e os movimentos, parecem buscar uma “materialidade” dos sons nos gestos, como podemos perceber nos gestos de Vladimir ao pronunciar e tatear no chão a palavra “areia”; ou ainda, modulando a voz em tons doces, quase infantis, como podemos acompanhar na pronúncia de Estragon em: “De folhas”. Em outro momento, os personagens afinam os movimentos e a fala vem em uma “levada cotidiana”, parecendo conversar sobre um assunto do dia-a-dia. Ou ainda, no primeiro acorde, eles propõem estar em uma espécie de espetáculo televisivo²²⁰.

Confesso que estava também insegura em relação aos objetos de cena, pois, tendo em vista o “minimalismo” de Beckett, tinha dúvidas em relação à significação que cada objeto poderia ou não ganhar em cena. Assim, não houve, por minha responsabilidade, uma verdadeira exploração de objetos concretos, e a partir desse fato criou-se um traço marcante da peça: eles exploraram jogos com situações e objetos imaginários. Por exemplo, Estragon, com um assovio, “mimetiza” o vento e direciona-o a Vladimir. Este demonstraria sentir frio. Ainda há um momento em que Estragon vira-se para o público e conta o número de pessoas que supostamente batem nele à noite. Objetos vêm à cena de modo invisível: Estragon tira o chapéu e pega uma “bola” e brinca de jogar para cima e agarrá-la, até o momento em que a “bola” sobe e não desce. Criou-se um traço nessa encenação que fugia de um suposto “realismo”, ao explorar um universo imaginário.

Embora o figurino não tenha sido muito explorado, surgiram jogos a partir de alguns elementos. Um aparece quando há uma trama de pequenas tensões entre os dois. O motivo é: Vladimir assoviava. Podemos fazer um pequeno recorte da cena, focando nas falas, nos

²²⁰ Nesse *jogo*, os atores brincaram muito imitando os programas de auditório dos domingos à tarde da televisão brasileira.

gestos e no chapéu de Estragon. Nessa cena, há um *jogo* de “afastamento” em que o chapéu passa a ser um personagem e a dupla parece olhá-lo como se o chapéu fosse o próprio Estragon. Em meio à discussão, Estragon fala: “Está vendo, você fica melhor quando eu não estou”, e caminha em direção à “saída”. Vladimir tenta explicar: “Eu senti sua falta”. Estragon pára antes de bater na parede e Vladimir continua a frase: “e ao mesmo tempo fiquei feliz. Não é estranho?”. Ao escutar a palavra “feliz”, Estragon repete-a e tira o próprio chapéu, atirando-o no chão. O chapéu-Estragon é amassado, e “está no chão”. Vladimir, pegando-o do chão, pondera: “Talvez não seja a palavra exata.” Estragon quer exatidão: “E agora?” Vladimir pergunta-se: “Agora?”, e olhando para o chapéu-Estragon, diz: “Aqui está você...”; virando-se para o próprio Estragon, abrindo os braços, fala: “Aqui estamos nós...”; deixando o chapéu-Estragon cair no chão, caminha em direção a Estragon. Os dois vão, um em direção ao outro, e Estragon, ao invés de abraçá-lo, abaixa-se para recolher o chapéu-Estragon do chão. Vladimir, em tom triste, diz: “Aqui estou eu”. Estragon, com o chapéu primeiro ao peito e depois à mão, fala: “Está vendo, você fica pior quando eu estou por perto. Eu também me sinto melhor sozinho”. Cantando e dançando, de modo debochado, “imita” o assovio de Vladimir, do início da encenação que, aliás, é um dos motivos da “discórdia” entre eles.

Nesse momento, ocorre um novo “afastamento”, só que agora com o chapéu-Vladimir. Vladimir sente-se magoado e retirando o próprio chapéu empurra-o na barriga de Estragon dizendo: “Então, por que você sempre volta?”. Estragon responde: “Não sei.” Vladimir tem a resposta: “Mas eu sei. É porque você não sabe se defender. Eu não teria deixado que eles batessem em você.” Enquanto isso, Estragon pega o chapéu-Vladimir nas duas mãos, e virando-se para o público, diz: “Você não poderia impedir”. “Por quê?”, replica Vladimir. Ainda com o chapéu-Vladimir em mãos, Estragon explica: “Eram dez”. Sabe-se que nos dois atos da peça Estragon queixa-se de que “alguma” coisa bate nele, o que pode ser entendido como uma metáfora: pessoas, a vida, e aqui poderíamos incluir o próprio Vladimir, o público, etc. A conversa continua. Vladimir tenta ainda explicar: “Não é isso, eu digo que não teria deixado você fazer o que estava fazendo”. Estragon empurra o chapéu-Vladimir na barriga do próprio Vladimir e diz: “Eu não estava fazendo nada”. Estragon coloca-se em posição de briga e Vladimir, ao colocar seu próprio chapéu, põe-se em posição também. Ao invés da

tensão aumentar, o que poderia levá-los a uma disputa física, Vladimir acalma os dois com a “frase final”: “Enfim, chega de falar nisso”²²¹.

Outro *jogo* que sugere o movimento de “afastamento” é o momento em que a dupla lembra-se de Pozzo e Lucky. Primeiro, o *jogo* apenas faz uma sugestão em olhar para o chapéu como se fosse a outra dupla para, logo em seguida, ganhar uma dimensão maior: o chapéu vira a “certeza” do lugar. Na passagem do primeiro para o segundo ato da peça, o chapéu de Lucky fica no chão e Vladimir, ao encontrá-lo, reconhece nele ou confere a ele a certeza do lugar da *espera*:

Vladimir: Será possível que já se esqueceu?

Estragon: Eu sou assim. Ou esqueço logo ou não esqueço mais.

Vladimir: E de Pozzo e Lucky, você se esqueceu também?

Estragon: Pozzo e Lucky!

Vladimir: Ele se esqueceu de tudo!

Estragon: Eu me lembro de um doido que me deu um pontapé e Depois se fez de bobo.

Vladimir: Esse era Lucky.

Estragon: Eu me lembro. Mas quando foi isso?

Vladimir: E o que estava com ele, não se lembra?

Estragon: O que me deu um osso.

Vladimir: Esse era Pozzo.

(*Partitura de texto*, Anexo II)

Ao insistir no ato de “reconhecimento do lugar”, Vladimir parece que quer a confirmação também de Estragon, “torturando-o com a memória”, porém, este contorna: “Eu sou assim. Ou esqueço logo ou não esqueço mais.” Vem uma pergunta mais precisa: “E de Pozzo e Lucky, você esqueceu-se também?”. Estragon, fingindo ou não, responde: “Pozzo e Lucky!”. Nesse momento da encenação, os dois estão embaixo da árvore. Vladimir caminha para a frente e queixa-se da memória do amigo: “Ele se esqueceu de tudo!” A partir daí, os dois fazem um *jogo* com o chapéu. Estragon toma em mãos o próprio chapéu e lança-o em frente aos pés de Vladimir, falando: “Eu me lembro de um doido que me deu um pontapé e depois se fez de bobo”. Vladimir aponta para o chapéu e chama-o de Lucky. A cena se desenrola novamente,

²²¹ Nesse momento, Estragon passa a contar o número de pessoas que supostamente bateriam nele na platéia.

mas agora Vladimir aponta, chamando-o de Pozzo. Em seguida, a discussão passa a ser a “certeza” do lugar:

Estragon: E isso tudo foi ontem?

Vladimir: Claro que sim.

Estragon: E aqui mesmo?

Vladimir: Claro! Não reconhece o lugar?

(*Partitura de texto*, Anexo II)

No momento em que Estragon lança a pergunta: “E isso tudo foi ontem?”, Vladimir junta do chão o chapéu e, ao fazer esse movimento, fala: “Claro que sim”. Estragon replica, colocando em dúvida: “E aqui?” - movimento que o personagem brinca com as palavras e, em tom debochado, seus gestos sugerem o “reconhecimento” do lugar. Vladimir chama-o e lança o chapéu, dizendo: “Claro! Não reconhece o lugar?”²²². Embora tanto no primeiro quanto no segundo “jogo de afastamento”, que passam de tons debochados a pequenos desesperos, a busca pelo “reconhecimento” estaria na “certeza” do lugar e assim, na única “certeza” que possuem: “a espera por Godot”.

Uma cena que dá diferentes variações para a mesma frase surgiu de um *jogo* de repetição dos personagens. Após um breve relaxamento, Vladimir vira-se para Estragon:

Vladimir: Você no fundo deve estar bem contente.

Estragon: De quê?

Vladimir: De ter me encontrado de novo.

Estragon: Será?

Vladimir: Diga que sim, mesmo que seja mentira.

Estragon: Dizer o quê?

(*Partitura de texto*, Anexo II).

Vladimir propõe a frase: “Diga: estou contente”. Daí desenrola-se um *jogo* a partir da partitura textual em que os personagens exploram a mesma frase em diversos “tons”, variando emoções, modulando a voz, dando a esta volumes e intensidades distintas. Quando posta em *jogo*, a partitura de texto, os personagens trazem variações à cena:

²²² A discussão ganha um nível de tensão maior quando se tenta “desmascarar a certeza”: “Estragon: Reconhece! O que há para reconhecer? Toda a merda da minha vida eu chafurdei na lama! E você fica falando de cenografia! Olha essa merda! Eu nunca sai daqui! Vladimir: Calma, calma. Estragon: Você e suas paisagens! Por que não me fala dos vermes?” (*Partitura de texto*, Anexo II).

Vladimir: Estou contente.
 Estragon: Repita.
 Vladimir: Estou contente.
 Estragon: Repita.
 Vladimir: Estou contente.
 Estragon: Repita.
 Vladimir: Estou contente.
 Estragon: Repita.
 Vladimir: Estou contente.
 Estragon: Repita, repita, repita, repita, repita,
 repita, repita.
 Vladimir: Estou contente.

Após a última frase de Vladimir: “Estou contente” sair quase como “Eu não estou contente”, Estragon, arruma o casaco e diz: “Estou contente”. A partir daí, eles retomam o *jogo* anterior explorando sonoridades e, ao fazê-lo, sugerem um crescimento de tensões entre os dois:

Vladimir: Eu também.
 Estragon: Eu também.
 Vladimir: Eu também.
 Estragon: Eu também.
 Vladimir: Eu também.
 Estragon: Eu também.
 Vladimir: Eu também.
 Estragon: Eu também.
 Vladimir: Eu também.
 Estragon: Eu também.
 Vladimir: Eu também.
 Estragon: Eu também.
 Vladimir: Eu também.
 Estragon: Eu também, porra!

Vladimir recompõe-se, arruma o casaco, traz a fala para a primeira pessoa do plural e retoma: “Estamos contentes”. Estragon desarma-se, olha para Vladimir: “Estamos contentes”. Relaxamento. Estragon, virando-se para o público, pergunta: “Que é que a gente faz agora que estamos contentes?”. A frase é a deixa para que Vladimir retome o refrão, fechando um pequeno ciclo na encenação: “Esperamos Godot”.

Há outro momento em que os personagens trazem à cena uma imagem bastante sugestiva para o universo beckettiano. Após o acorde poético sugerido na seguinte passagem:

Vladimir: Fazem um ruído de plumas.

Estragon: De folhas.

Vladimir: De cinzas.

Estragon: De folhas.

Os dois permanecem sentados. Estragon dorme e Vladimir sente-se só. Este parece saber que no silêncio a angústia invade “o palco”, como ele mesmo diz: “o ar está cheio de nossos gritos” (1976, p. 178). Quando sentiria sua “presença”, tenta, com a mão, acordar Estragon. Gesto em vão, pois Estragon resmunga: “Folha não, pepino, cenoura, cenoura, Vladimir não sei, Vladimir não sei ainda, não sei...”. Vladimir, pasmo, bate nas costas de Estragon e exige: “Diga alguma coisa!”. Estragon, assustado, acorda e responde: “Estou tentando”, mas dorme novamente e, desta vez, ronca. Vladimir não suporta: “Diga qualquer coisa!”. Estragon solta o “Grito”. Em um primeiro momento, Estragon enche o ar com mais um grito, deixando de lado a “surdina do hábito”, enquanto Vladimir encolhe-se e tenta tapar os ouvidos por não suportar os gritos. Em um segundo momento, de um grito de “angústia”, Estragon brinca com os sons de sua voz, e Vladimir ainda permanece tentando tapar os ouvidos. Estragon para, Vladimir ergue-se. De frente para o público, os dois retomam o velho refrão, encerrando mais um dia:

Estragon: Que vamos fazer agora?

Vladimir: Vamos esperar Godot.

Estragon: É mesmo.

(*Partitura de texto*, Anexo II)

Ensaíamos durante três meses, duas vezes por semana, até gravar o *Ensaio Aberto*. Alguns problemas com salas de ensaio levaram-nos, por vezes, a ensaiar no bosque da UFSC. Em meio a tantas árvores, tão cheia de folhas, tornou-se praxe chamar a peça de *Godot nos trópicos*. Gostaria de agradecer ao Fernando e ao Gil pela entrega aos ensaios, pela paciência, pelo apoio e por compartilharem seus conhecimentos e suas experiências teatrais.

5.3 GODOT EM DIAS FELIZES

*Nessa hora
Em que aflora
Essa paixão
Nas magias
Na euforia
Da junção
Na procura louca
Do amor que eu vi
Dos desejos puros
Só existo em ti.
BECKETT*

Depois da primeira montagem, veio a idéia: quais metáforas surgiriam do texto quando colocado em cena por “vozes femininas”? Quais mosaicos alegóricos se manifestariam na imagem Godot?

Ao cursar uma disciplina sobre encenação, na Universidade Estadual de Santa Catarina, conheci a colega de aula Amanda Gartner. Em um intervalo da classe, falei do trabalho de doutorado e da vontade de fazer uma montagem de fragmentos de *Godot* com duas atrizes. Ali, naquela conversa, convidei Amanda e na mesma conversa ela topou. Por sua sugestão, procurei a atriz Ana Luz, que se formou em Artes Cênicas e, durante a graduação, havia realizado encenações com textos de Beckett. Na conversa, a proposta, e na mesma conversa também, veio o aceite. Tínhamos o grupo! No primeiro encontro, falamos sobre um pouco de tudo e um pouco de nada, algumas idéias comuns sobre a obra de Beckett, outras, distintas.

Logo em seguida, no segundo encontro, fiz a proposta para a Amanda do papel de Estragon e para Ana de Vladimir. Elas aceitaram o desafio. Aí veio a partitura de texto que foi nosso ponto de partida. A partitura pode ser encontrada no Anexo III deste trabalho²²³.

Ao colocar o texto em *jogo*, uma proposta para as atrizes foi a de que elas trouxessem objetos que manifestassem hábitos, que pertenciam ou não a elas. Muitos objetos apareceram: remédios, cigarros, chocolates, jóias, espelhos, e ascrecentei ainda: batom, óculos, lixa de unha, dentre outros trazidos por todas. Assim que elas começaram a jogar com o texto e com os objetos, veio para a cena outra peça de

²²³ Cabe dizer que nesse momento realizei um *jogo* maior de composição da partitura de texto, explorando assim, para compô-la, ações do primeiro e do segundo ato.

Beckett: *Dias felizes*. Um universo feminino, tocado por Beckett, abriu-se! Winnie, sua vida, seus hábitos, seus objetos, suas preces... A partir daí, começamos a jogar com o texto de *Godot* e também com o imaginário daquela mulher presa em um monte de areia durante os dois atos, e sua relação com o outro. Na peça, há Willie, marido de Winnie, que está atrás do monte de areia, e intervém com algumas falas, entonações, e duas vezes, fisicamente, em cena. Tínhamos, assim, um *Godot* em dias felizes! Para dar o tom, ou sugerir essa relação das peças, trouxemos a poesia que Winnie “canta docemente”, para lembrar a sugestão de Beckett na rubrica, ao final da peça:

Nessa hora
Em que aflora
Essa paixão
Nas magias
Na euforia
Da junção
Na procura louca
Do amor que eu vi
Dos desejos puros
Só existo em ti.
(*Partitura de texto*, Anexo II)

Colocamos esta poesia em *jogo* na tentativa de experimentar diferentes modos dos personagens se relacionarem com ela. Escolhemos dois modos distintos que compõem o início da encenação. A primeira proposta foi tatear uma materialidade dos sons, acessando nos afetos sensíveis que as palavras revelam labirintos subjetivos, poéticos²²⁴. Já na segunda, que trouxe um acorde exagerado, a relação com a poesia deveria marcar uma impossibilidade de amor em um universo claustrofóbico, reduzindo e limitando a doença de um amor na solidão²²⁵. Estragon, por sua vez, além de manter uma relação com seus próprios objetos, buscava afinar, por vezes, uma movimentação corporal com a poesia e com Vladimir. Podemos ver, por exemplo, o momento

²²⁴ A poesia, nesse momento, ganha frases melódicas que embalam, sugerindo ondulações na voz, nas tônicas, etc.

²²⁵ Poderíamos chamar também de um acorde “Vaudeville”, cuja interpretação é oferecida por Pavis ao citar Bergson: “O vaudeville [...] é na vida real o que o fantoche articulado é para o homem que caminha, um exagero muito artificial de uma certa rigidez natural das coisas” (BERGSON, *apud* PAVIS, 2007, p. 427).

em que ele abre a bolsa, acende o cigarro, fuma, dentre outros movimentos que se aproximam e se afastam da poesia falada pelo amigo. A tentativa nesse movimento foi a de delinear neste “tom da poesia” dois acordes da encenação que marcam tanto a presença do *jogo* de representação como a ausência dele, além de trazer à cena o universo de Winnie, como sugerimos anteriormente.

Outro elemento que veio de *Dias felizes* foi o “soar de uma campanha de teatro”, que surgia à cena três vezes, logo no início da encenação, e a aparição desses sons não estavam “marcados”, mas vinham sempre em momentos diferentes, mantendo assim um *jogo* de improviso vivo. Trazer esse elemento indicava também, como vimos na fortuna crítica, o fato da dupla de *Godot* estar presa ao palco, sem a possibilidade de sair dele. Outras duas escolhas que caracterizavam essa impossibilidade foram duas maneiras de se relacionar com o público e com o espaço da apresentação quando fizemos o *Ensaio Aberto*. Primeira: como no teatro não havia “palco italiano”, a disposição das cadeiras sugeriu a formação deste palco. Segunda: no momento em que o público entrava, as atrizes já estavam sentadas nas cadeiras, definindo um “espaço-tempo” teatral. A projeção da árvore esquelética no monte de areia contribui, aqui, para a atmosfera de *Dias felizes*, em que Winnie está, como se sabe, presa a um monte de areia nos dois atos. Na mesma tentativa de manter esse “mundo habitual”, elas já estavam com seus figurinos desde o início dos ensaios.

As escolhas para montar os figurinos foram, sobretudo, a partir das rubricas encontradas em *Dias felizes*. Uma diferença é que tínhamos “duas Winnies”. Veio então a idéia de trabalhar com simetrias e assimetrias, característica, como se sabe, encontrada no próprio *Godot*. Jogamos então na relação entre os objetos e as cores para construir os figurinos de um “Didi-Winnie” e um “Gogo-Winnie”. Tanto os objetos que são utilizados nas cenas quanto o figurino foram sendo construídos à medida que os jogos foram sendo propostos e as cenas sendo construídas.

Gostaríamos de chamar a atenção para algumas cenas em particular. Uma sugestão é observá-las de acordo com a composição vista no *Ensaio Aberto*.

Além de afirmar um universo habitual, os jogos de repetição surgiram de modo espontâneo. Há uma passagem da encenação em que, no momento de experimentar a partitura de texto, veio uma repetição que buscamos manter e afinar:

Estragon: E se ele não vier?

Vladimir: A gente volta amanhã.
 Estragon: E depois de amanhã.
 Vladimir: É possível.
 Estragon: E assim por diante.
 Vladimir: O problema é que...
 Estragon: Até que ele apareça.
 Vladimir: Você não tem piedade.
 (*Partitura de texto*, Anexo II)

Na encenação, essa passagem é repetida duas vezes pelos personagens. Assim que veio à cena experimentamos acordes, jogando com afetividades, gestualidades e ritmos distintos à mesma partitura de texto. O *jogo*, ali, trazia uma relação, por vezes, tênue entre a presença e a ausência do *jogo* de representação. Na tentativa de lidar com essa linha, experimentamos assimetrias e simetrias também. Essa passagem, que citamos acima, é repetida duas vezes na encenação. Na primeira, Estragon joga, em tom irônico, com Vladimir, e este se envolve de modo franco no “diálogo”. Na repetição, no segundo momento, Estragon traz um tom colérico às suas palavras, envolvendo-se, enquanto Vladimir finge um otimismo na esperança da chegada de Godot. Essa cena “acaba” com a repetição, no segundo momento da frase: “Você não tem piedade”, dita por Vladimir, que sugere perder o aparente “otimismo” diante da tentativa de Estragon de “desmascará-lo”,²²⁶. Logo em seguida, cresce uma pequena rede de tensões entre os dois, momento em que as lixas de unha servem de “armas”:

Vladimir: Ah, não, é aí que você se engana.
 Estragon: O que a gente fez ontem?
 Vladimir: O que a gente fez ontem?
 Estragon: É.
 (*Partitura de texto*, Anexo II)

Os dois se encaram. Vladimir, em tom baixo, retira a lixa de unha de Estragon: “Ora... Você é o rei da confusão.” Pequeno relaxamento. Estragon, também parecendo baixar a guarda, mais calmo, confessa: “Para mim, a gente veio aqui ontem.” A cena poderia seguir nesse

²²⁶ Essa “piedade” faz-nos lembrar as preces católicas de Winnie no decorrer da peça, como marca a rubrica: “Já no início da obra de Dias felizes a rubrica marca: “*Os lábios de Winnie ondulam numa oração muda. Cinco segundos. Os lábios imobilizam-se. As mãos continuam juntas*). Jesus Cristo, amém. [grifo nosso]” (2010, p. 12).

movimento, mas Vladimir não deixa passar esta e procura “desmascarar” também Estragon, retomando o argumento: “Você reconhece o lugar?” Estragon tenta (se) corrigir: “Eu não disse isso.” A conversa desliza para outro argumento, e a quebra da quarta parede, sugerida por Vladimir, vem à cena. Ele, ao virar-se para o público, diz: “Esse lamaçal”:

Vladimir: Está vendo.

Estragon: Isso não faz diferença.

Vladimir: Tudo igual... essa árvore... esse lamaçal.
(*Partitura de texto*, Anexo II)

Aqui, chegamos a um momento da encenação em que a “alegoria Godot” ganha diversas interpretações. Gostaríamos de fazer um recorte para trazê-lo ao texto. A partitura:

Estragon: Que tal se a gente se enforcasse?

Vladimir: É um modo de se masturbar.

Estragon: A gente goza?

Vladimir: Completamente.

Estragon: Vamos nos enforcar imediatamente.

Vladimir: Num galho? Não tenho confiança.

Estragon: Sempre se pode tentar.

Vladimir: Então vá.

Estragon: Você primeiro.

Vladimir: Não, primeiro você.

Estragon: Por quê?

Vladimir: Você é mais leve.

Estragon: Por isso mesmo.

Vladimir: Não compreendo.

Estragon: Raciocina.

Vladimir: Não compreendo.

Estragon: Eu explico. O galho... o galho.... Mas veja se compreende!

Vladimir: Minha única esperança é você.

Estragon: Gogo magro; o galho não quebra; Gogo morre. Didi pesado; o galho quebra; Didi fica sozinho. Enquanto que...

Vladimir: Não tinha pensado nisso.

Estragon: Se o galho enforca você, enforca a mim também.

Vladimir: Mas será que eu sou o mais pesado?

Estragon: Você que diz. Eu não sei. Há uma chance em duas. Mais ou menos.

Vladimir: Então vamos fazer o quê?

Estragon: Nada. É mais prudente.

(*Partitura de texto*, Anexo II)

Do ponto de vista da harmonia, poderíamos recortar o início do “diálogo” de um modo vertical para observar a relação que os personagens estabelecem entre gestos e voz. O primeiro recorte:

Estragon: Que tal se a gente se enforcasse?

Vladimir: É um modo de se masturbar.

Estragon: A gente goza?

Vladimir: Completamente.

Estragon: Vamos nos enforçar imediatamente.

Estragon, olhando para a árvore, lança uma proposta a Vladimir, que está sentado na cadeira: “Que tal se a gente se enforcasse?”. Vladimir, na mesma posição, desliza seu corpo na cadeira e, jogando entre sentir prazer ou representar sentir, responde, com a voz marcada por uma ambiguidade ao mesmo tempo lânguida e exagerada: “É um modo de se masturbar.” Estragon vem em direção a Vladimir com uma “voz ambígua” (ou seja, “eu sei” e “também não sei”) e fala: “A gente goza?”. Vladimir, deixando a cadeira, vem também em direção a Estragon. Mãos com mãos, ele fala: “Completamente!”. Um de frente para o outro: “Vamos nos enforçar imediatamente!”. O soar de acordes das vozes e dos gestos juntos sugere uma “consonância” no conjunto. Uma espécie de onda energética vibra, manifestos nos gestos e falas: mãos ritmadas, olhos nos olhos, sorrisos entre os lábios, que transparecem nas vozes alegres. Gestos e vozes unem-se: o enforcamento imediato! Ainda juntos, viram-se e olham para a árvore, ou para o galho da árvore. Vladimir, contudo, titubeia: “Num galho?”. Estragon assinala com a cabeça que sim, para dar confiança ao amigo ou para si mesmo. Vladimir responde com a cabeça, embora, na cena, a resposta seja rápida, talvez habitual: “Não tenho confiança”. Estragon, com as mãos “imita” um galho e, confiante ou não, propõe: “Sempre se pode tentar”. Titubeando, em movimentos distintos, separam-se:

Vladimir: Então vá.

Estragon: Você primeiro.

Vladimir: Não, primeiro você.

Estragon: Por quê?

A partir desse ponto, poderíamos entender duas propostas de *jogo*, deslocando entre primeiro e segundo plano. Podemos observar pela perspectiva de dois temas: o primeiro, já lançando na proposta de Estragon, “enforcar-se”, e o outro, que surge a partir dessa separação, um *jogo* de “vaidades”. Nesse ponto da cena, o enforcamento passa para um segundo plano e Vladimir, numa olhada “de cima a baixo” diz, em tom irônico, para Estragon: “Você é mais leve”:

Estragon: Por isso mesmo.
 Vladimir: Não compreendo.
 Estragon: Raciocina.
 Vladimir: Não compreendo.

Os temas entrecruzam-se no momento em que Estragon busca uma “explicação lógica”. Olhando para a árvore, gestualmente imita-a e fala: “O galho”... o galho”; Vladimir, deslizando na cadeira, confessa: “Minha única esperança é você.” A conversa e a movimentação gestual entrecruzam os temas e o raciocínio demonstra a fragilidade, desprovido de qualquer sentido:

Estragon: Gogo magro; o galho não quebra; Gogo morre. Didi pesado; o galho quebra; Didi fica sozinho. Enquanto que...
 Vladimir: Não tinha pensado nisso.
 Estragon: Se o galho enforca você, enforca a mim também.

Vladimir levanta-se e, tocando-se, fala: “Mas será que eu sou mais pesado que você?”. Estragon abre a bolsa, pega espelho e batom e, pintando-se, responde: “Você que diz. Eu não sei. Há uma chance em duas. Mais ou menos.” O silêncio é mortal. Vladimir coloca as mãos sobre os ombros de Estragon, que larga os objetos, e fala: “Então, vamos fazer o quê?” A resposta é a volta ao mesmo lugar: “Nada. É mais prudente.” A cena é desoladora. Além de entregarem-se à prudência do “nada a fazer”, uma espécie de solidão nada confortante fere ao final quando Vladimir caminha em direção a outra cadeira, e as mãos que tocavam o amigo passam a tatear um vazio estéril²²⁷. Se o

²²⁷ Quase ao final do segundo ato em *Dias felizes* há uma cena em que Winnie faz uma relação entre o ato de cantar e o ato do amor. Em “diálogo” com Willie, Winnie diz: “Impossível cantar. (Pausa). Outra coisa, Willie, antes de mudar de assunto. (Pausa) Já alguma vez passaste por isso, Willie? Ao longo da tua vida.

enforcamento os unia, em um primeiro momento, em um segundo, eles se casam de modo fúnebre com o silêncio.

Outra cena que surgiu da partitura de texto e foi explorada por jogos distintos foi o momento em que a dupla brinca de ser Lucky e Pozzo. Aqui, essa “troca de papéis” se dá no momento em que a brincadeira (uma das prediletas de Vladimir) é “pensar”:

Vladimir: Não quer brincar?
 Estragon: O quê?
 Vladimir: De Pozzo e Lucky.
 Estragon: Não conheço.
 Vladimir: Eu sou Lucky, você o Pozzo. Sua vez!
 Estragon: O que eu tenho que fazer?
 Vladimir: Me mande pensar.
 Estragon: O quê?
 Vladimir: Diga: pense, porco!
 Estragon: Pense, porco!
 (*Partitura de texto, Anexo II*)

Em *jogo* surgiu a presença da corda, elemento que, como se sabe, liga Pozzo e Lucky. Estragon assume o papel de Pozzo e Vladimir de Lucky, uma corda imaginária os une. Algumas sugestões apareceram no momento de experimentar possibilidades à cena. Uma delas foi a construção corporal. Vladimir, com a corda no pescoço, está sobre a cadeira e Estragon embaixo, puxando-a. Para a composição de Vladimir-Lucky, a sugestão foi misturar alguns arquétipos da *Commedia dell'Arte*. Já para Estragon-Pozzo, a tentativa foi a de ressaltar um “ego inflado” na abertura exagerada do peito, projetando-o para frente, e na inclinação da lombar para trás. Com essa “construção corporal”, buscamos dar vozes distintas também: a impoção da voz de Pozzo e uma falta de voz de Lucky. Ao mesmo tempo em que haveria uma comichidade na cena, na sugestão das “duplas”, haveria também uma agonia ao imaginar a ligação entre eles pela corda.

Se a brincadeira entre os dois acaba, a “deixa é dada” na possibilidade deles se “xingarem”, característica também explícita de

(*Pausa*). Não? A tristeza depois do amor, essa é claro, conhecemo-la nós. (*Pausa*). Nesse ponto, Willie, estarás de acordo com Aristóteles, creio eu (*Pausa*) Sim. Essa conhecemo-la nós e sabemos como enfrentá-la. (*Pausa*) Mas depois de cantar... (*Pausa*) Não dura muito, claro. (*Pausa*)” (1998, p. 78). Talvez, fazer amor, assim como cantar, desprovidos de “espírito”, levaria a uma tristeza.

Pozzo e Lucky. Gostaríamos de chamar a atenção sobre um ponto dessa cena. Assim que posto em *jogo*, buscamos alguns acordes para construir a cena, e um que surgiu em um momento de descontração foi “xingar-se” em outra língua. Sabe-se que, normalmente, quando há um envolvimento em uma “discussão apaixonada”, a tendência dos envolvidos é voltar à língua de origem. Trouxemos a língua de origem da escrita de Beckett:

Vladimir: Idiot!
 Estragon: Crétin!
 Vladimir: Misérable!
 Estragon: Crétin!
 Vladimir: Stupide!
 Estragon: Critico.
 Vladimir: Oh! Quel horreur.
 (*Partitura de texto, Anexo II*)

A “representação” só sugere acabar depois que supostamente Estragon se sente ofendido pelo insulto de Vladimir: “Stupide!”. Estragon, contudo, vinga-se: “Crítico”, e um desentendimento aparece entre eles. Separam-se. Logo, as pazes. Além de um breve relaxamento, a cena parece afirmar a relação de dependência entre os dois. Vladimir diz: “Venha aos meus braços!”. Estragon duvida: “Aos seus braços?”. Vladimir é rápido: “Ao meu peito”. Este abraço, sim, é aceito por Estragon: “Lá vou eu!”.

Outra cena para a qual gostaríamos de chamar a atenção e que ganhou um campo fértil de interpretação foi a passagem em que “Deus vem à baila”:

Vladimir: Você tem razão. Vamos fazer o quatro, pra ver como vai nosso equilíbrio.
 Estragon: O quatro?
 Vladimir: Sua vez.
 Estragon: Você acha que Deus está me vendo?
 Vladimir: Você tem que fechar os olhos.
 Estragon: Deus tenha piedade de mim!
 Vladimir: E de mim?
 Estragon: De mim! De mim! Piedade de mim! De mim!
 Vladimir: De mim!
 Estragon: Não foi mal como prólogo!

O exercício do quatro para testar o equilíbrio surgiu na encenação como postura de yoga, um *asana* de equilíbrio. Estragon, talvez cansado dos exercícios da cena anterior, na sua vez de fazer a “árvore de equilíbrio”, coloca-se de quatro no chão e fala: “Você acha que Deus está me vendo?”. Um silêncio verbal invade a cena. Vladimir olha para o céu, Estragon para o chão. Vladimir hesita. Em silêncio, coloca-se ao lado do amigo e, com certa doçura, diz: “Você tem que fechar os olhos”. Se haveria culpa em um universo cristão, dever-se-ia pedir “piedade”. Fecham os olhos, mãos juntas ao peito: pedidos de “piedade”²²⁸. Logo em seguida, Estragon, contudo, olhando para o público, desata: “Não foi mal como prólogo!” A frase dita por ele, aqui, puxaria o tapete do público, revelando uma possibilidade de *jogo* entre sentir ou não sentir culpa naquele universo²²⁹.

Depois da “puxada de tapete”, a cena ganha variações²³⁰. Primeiro, uma “levada *music hall*”: “Somos inesgotáveis!”. Em seguida, ganha um tom amistoso, cujas vozes alternam entre tons poéticos e cotidianos, explorando assim sonoridades de palavras. A poesia leva Estragon ao sono, enquanto Vladimir permanece alerta. Uma aparente angústia começa a ganhar presença e deve ser suavizada. A retomada do “refrão costumeiro” preenche, fechando o ciclo: “Que vamos fazer agora?”. “Estamos esperando Godot”. “É mesmo”.

Ensaíamos durante três meses, duas vezes por semana, até a gravação do *Ensaio Aberto*. Assim como a primeira encenação, tivemos problemas com sala de ensaio e, por vezes, fazíamos a versão *Godot nos trópicos* no bosque da UFSC. Também ocorreu de nos encontrarmos sem espaço algum disponível, e restava ensaiar, às vezes, a céu aberto. O professor Claudio nos ajudou a afinar jogos nesses ensaios, alguns nas noites frias de junho no pátio da UFSC. Fica registrada, aqui, também minha gratidão pela entrega das atrizes à proposta de trabalho, trazendo e compartilhando suas experiências teatrais.

²²⁸ As preces de Winnie: “(Abre os olhos. As mãos separam-se. Voltam a apoiar-se na pequena elevação. Pausa. Volta a juntar as mãos, levando-as novamente à altura do peito. Três segundos, baixo). Pelos séculos dos séculos, amém. (Os olhos reabrem-se, as mãos voltam na elevação. Pausa)” (1998, p. 34).

²²⁹ Trazer essa frase de Estragon para esse momento da partitura de texto foi uma tentativa de trazer à cena a incerteza do *jogo*, isto é, não há certeza de quando os personagens estão envolvidos ou não na cena.

²³⁰ A composição de texto dessa partitura é igual à primeira. Com essa escolha, a idéia era explorar variações de acordes nos jogos e, logo, às cenas.

5.4 QUATRO VARIAÇÕES SOBRE GODOT

Dance, dance...
senão estamos perdidos.
Pina Bausch

Em um país estrangeiro, veio-me com força a experiência de viver a linguagem em um nível mais sonoro. Pois, no dia-a-dia, encontramos-nos em situações em que a parte significativa da linguagem, por vezes, não parece funcionar. Quer dizer, a vida cotidiana, como pedir uma informação, escutar o rádio, ler a sinopse de um filme antes de entrar na sala de cinema, bater papo (sem interromper o tempo todo com perguntas), acaba guiando a atenção para outros elementos da linguagem que não necessariamente são o de sua função significativa. Por um lado, essa experiência pode apresentar dificuldades na comunicação e, por outro, a sonoridade das palavras, as vibrações que acompanham cada expressão, por exemplo, ganham importância, e passamos a ficar mais sensíveis a uma dimensão da linguagem que, por vezes, passam-nos despercebida em nosso país de origem.

Quando essa experiência casou com um dos intuitos do trabalho que era pesquisar a fortuna crítica sobre a relação entre Beckett e a música, surgiu a idéia de realizar uma encenação na França. Em conversa com o professor Christophe, perguntei se havia a possibilidade de realizar uma encenação, e as coincidências estavam a favor. Nesse período, então, o professor me convidou para assistir à encenação de dois alunos da graduação, Amandine Couderc-Vantard e seu colega, que haviam encenado o monólogo de Lucky como trabalho final de conclusão de disciplina. O trabalho me chamou a atenção pela qualidade da atuação, pelo modo com que eles exploraram o espaço cênico, pela escolha e relação com os objetos, entre outros pontos que poderiam ser destacados aqui. Ao escutar o discurso de Lucky em uma língua estrangeira, minha atenção voltou-se à sonoridade das palavras e, embora conhecesse o discurso, ali senti uma musicalidade. Cabe dizer que há comentadores que sugerem a relação entre o discurso do personagem e a música.

A idéia de colocá-lo em cena surgiu da atriz Amandine. Quando assisti ao espetáculo, conversei com ela sobre meu trabalho e convidei-a para levarmos uma partitura à cena. Ela aceitou o convite! Combinamos, então, uma encenação baseada no discurso de Lucky. Tínhamos então a tarefa de fazer um monólogo. A partitura de texto que começamos a

encenar era composta por três movimentos, que naquele momento chamamos de *Thèse*, *Antithèse* et *Synthèse*. A idéia central era explorar no gesto e na voz três movimentos distintos: construção, desconstrução e desconexão. Porém, tivemos um problema de ordem prática: o tempo. Mesmo buscando alternativas, por vezes fazíamos ensaios de quarenta minutos nos intervalos do almoço da atriz, ainda com minha data marcada de volta ao Brasil, infelizmente, não nos restava muito tempo. Não há registros no DVD pelo fato de não termos feito um *Ensaio Aberto*. Realizamos o último ensaio três dias antes da minha partida para o Brasil. Quero registrar aqui também meu agradecimento e respeito à Amandine por me acolher em terras estrangeiras, pela entrega aos ensaios e por compartilhar seu conhecimento teatral.

Trouxe na bagagem, além da experiência de trabalhar o monólogo de Lucky pelo viés musical, o desejo de retomar e ampliar a proposta. Ao chegar a Florianópolis, veio junto a idéia de fazer uma encenação que relacionasse teatro e dança²³¹. Conversei com o ator e bailarino André Sarturi. Falei do trabalho e ele topou a proposta! O desafio estava lançado: um monólogo que relacionasse dança e teatro no universo beckettiano. Começamos os ensaios em outubro de 2012, porém, tivemos que interromper. Retomamos em janeiro e ensaiávamos duas vezes por semana.

Os primeiros passos foram então explorar o texto de modo musical. Nessa primeira familiarização, as indicações para os jogos eram, sobretudo, experimentar e deixar-se levar por um som, um silêncio, uma frase, fazendo o corpo sentir o texto em seu aspecto sonoro. Como a proposta era fazer uma relação entre teatro e dança, buscamos tatear a sonoridade das palavras colocando-as também em dança. O primeiro contato com o texto foram leituras dele em francês, em que eu lia o texto e o ator simplesmente escutava, apenas com a intenção de explorar sonoridades²³². Com a mesma intenção, trabalhamos a sonoridade do texto em português²³³. Também buscamos

²³¹ Essa vontade estava presente já no trabalho realizado na França. Vontade que surgiu por motivos específicos. Primeiro, o movimento da dança vem da impossibilidade de Lucky “pensar” e “dançar” na obra. Segundo, fiquei impressionada ao ver o filme sobre Pina Bausch, com direção de Wim Wenders. Pesquisando sobre a obra da coreógrafa, descobri um paralelo, apontado na fortuna crítica, entre os trabalhos de Bausch e de Beckett: o olhar crítico ao universo cotidiano.

²³² Disponível no DVD, *jogo 1*.

²³³ Disponível no DVD, *jogo 2*.

trazer essa sonoridade com movimentos corporais, em que, à medida que eu lia o texto, o ator deixava-se guiar, improvisando partituras corporais com os sons, primeiro em língua francesa²³⁴ e, em um segundo momento, o mesmo texto em português. Esses jogos foram realizados com o discurso de Lucky e fizeram parte dos primeiros ensaios. Além de fazer “as palavras dançarem”, para lembrar a frase de Beckett, que trouxemos ao texto no capítulo anterior, os jogos foram guiados com o intuito de compreender a musicalidade do discurso de Lucky, sentindo-o no corpo do ator e tateando o espaço cênico. Para explorar o espaço, realizamos jogos com temas em que os acordes fossem relacionados “ao ato de espera”, para criar imaginários possíveis sobre algo que está sendo esperado, muito embora não se definisse o que estava sendo exatamente esperado.

Nesse mesmo período, começamos também a realizar práticas de yoga. Esse trabalho era, sobretudo, para expandir as possibilidades do trabalho de ator. Aqui, podemos lembrar a proposta de Grotowski ao trazer para a formação dos atores a prática de yoga relacionando a prática teatral com autoconhecimento. Além da importância do conhecimento de seus “recursos”, os exercícios servem, para Grotowski, à eliminação de resistências, bloqueios emocionais, visando, sobretudo, não um virtuosismo corporal, “mas uma maneira de levar à transparência corporal” (AZEVEDO, 2008, p. 26). Nessa perspectiva, uma das intenções de Grotowski era buscar no conhecimento oriental a conciliação entre “corpo” e “espírito”, restabelecendo “conexões perdidas entre os impulsos emocionais instintivos e os reflexos musculares, entre a circulação de uma energia no corpo liberto de suas inibições e seus condicionamentos” (AZEVEDO, 2008, p. 26)²³⁵.

O segundo passo foi compor uma partitura de texto. Nesse momento, retomei o discurso de Lucky a partir de três movimentos, que

²³⁴ Disponível no DVD, *jogo 3*.

²³⁵ Essa proposta vai em direção ao ato de criação prazeroso proposto por Benjamin, como vimos nos capítulos anteriores e em Anexo. Cabe dizer que uma transformação a partir da prática de yoga é um processo longo e buscamos, dentro do tempo de duração, expandir pontos que apareciam a partir dos jogos e da própria prática de yoga. Uma pequena demonstração está disponível no DVD, *jogo 4*. Por vezes, já em meio ao ensaio, realizávamos trabalhos de respiração, asanas, entre outros. Cabe dizer também que a prática de yoga esteve presente em minha vida por diversas vezes, e em Paris tive a oportunidade de fazer a formação de yoga na linhagem de Asuri Kapila e de Swamin Maitreyananda.

fizeram parte da proposta trabalhada com Amandine. A idéia era, pois, ampliá-la, em função do tempo maior que teríamos. Três motivos centrais foram guias para essa retomada e ampliação. O primeiro foi refletir sobre a possibilidade de colocar em cena um momento importante da *ação* de *Esperando Godot*. Podemos lembrar que, ao final, tanto do primeiro quanto do segundo ato, a dupla traz à cena um “desfecho que não se desfêcha”, digamos assim. A “fala” é: “vamos embora”, mas o “movimento gestual”, indicado na rubrica, é “ninguém se move”. Daí, teríamos os dois primeiros movimentos. O primeiro seria focado na voz: “Vamos embora”; o segundo, no gesto: “ninguém se move”; e o terceiro seria formado da “fusão” dos dois movimentos, porém, dissociando-se. Pois, sabe-se que, ao pronunciar o ato de movimento, os personagens, como marcado na rubrica, não se movem. Vimos que essa suposta “dissociação” entre fala e movimento aconteceu gradualmente na história do teatro sobre a ótica da *ação*, e a partir de uma perspectiva do teatro ocidental. No primeiro capítulo, vimos argumentos de teóricos, como Raymond Williams e Peter Szondi, que defendem uma “crise do drama” iniciada no final do século XIX, que ganhou a cena no século XX. Assim, nesse percurso, vimos, junto com a fortuna crítica, que a *ação* de *Godot* é a não-ação, a *espera*. Estado de inércia expresso na obra a partir de uma série de ações que não possuem um fim orientado.

O segundo motivo era a vontade de trazer à cena o discurso de Lucky pelo viés musical. Além dos motivos ditos anteriormente, essa escolha deu-se em função das leituras de autores que tratam da dimensão musical da obra beckettiana. Argumentos que trouxemos ao texto na seção *A música no teatro de Beckett*.

O terceiro motivo está ligado diretamente à escolha que fizemos assim que começamos a ler e reler o discurso do personagem, que foi a decisão de relacionar teatro e dança. Os dois movimentos que Lucky não consegue realizar na peça são “pensar” e “dançar”, supostamente impossíveis para o personagem. O ato de “dançar” de Lucky acontece antes do ato de “pensar”. Se lembrarmos desse momento, antes de Lucky começar a vociferar seu discurso, Pozzo diz que ele poderia dançar, o que alegraria mais a Estragon de que a Vladimir, que preferiria o ato de pensar. A sugestão é dada por Estragon: “Quem sabe ele não pode dançar antes e pensar depois? Se não for muito?” (1976, p. 68); reforçada por Vladimir: “Pode ser?” (1976, p. 68); aceita por Pozzo: “Claro, nada mais fácil. Além do mais, é a ordem natural das coisas (*Risadinha*)”; e executada por Lucky: “(*Lucky depõe no chão a valise e a cesta, vem diante de Pozzo e dança. Para*)”. Após a “dança” de

calmo tão calmo com uma calma que por ser intermitente não é menos bem-vinda mas nem tão rápida e determinado que de outra parte no final das buscas inacabadas não anteciparemos as buscas inacabadas canceladas pela Acacademia de Antropometria de Berna de Testu e Cornard fica estabelecido sem qualquer possibilidade de erro o que é permitido aos cálculos humanos no fim das buscas inacabadas inacabadas de Testu e Cornard fica estabelecido o que se segue mas sem antecipação sem motivo aparente que tendo em vista os trabalhos de Testu e Cornard que do alto de sua divina apatia sua divina atambia sua divina afasia nos ama profundamente

Segundo movimento

O homem contrariamente a opinião contrária do homem apesar dos progressos ao mesmo tempo concomitantemente sem razão lógica apesar do incremento da cultura física da prática dos esportes como o tênis o futebol atletismo ciclismo natação equitação aviação esquiação tênis de todas as formas patinação sobre o gelo e sobre o asfalto e tênis a aviação os esportes os esportes de inverno de verão de outono de outono tênis o hockey de pista e sobre a terra batida tênis terrestre marítimo e aéreo e concomitantemente e paralelamente diminuindo sem razão aparente apesar do tênis e desejo me referir à aviação e ao golfe tanto o de nove como o de dezoito buracos e mesmo o tênis paralelamente e concomitantemente numa palavra penicilina

Terceiro movimento

Eu retomo não se sabe por que não obstante esperando o tênis os fatos são esses concluindo a seguir em uma palavra embora a seguir em relação às pedras não há dúvida remanescente viva mas não fazemos previsões voltando ao assunto ao mesmo tempo ninguém se move paralelamente sem motivo aparente apesar do tênis e em sequência a barba as flamas os prantos as pedras tão azuis tão calmas a cabeça a cabeça a cabeça vamos embora apesar do tênis dos esforços abandonados incabados mais grave ainda que as pedras numa palavra a perda per capita sendo de duzentas e cinquenta gramas per capita aproximadamente e então muito mais ou menos próxima à medida decimal redonda determinam pés nus a barba as flamas embora os prantos que as pedras resumindo viva viva abandonados incabados a cabeça esperando apesar do tênis a cabeça as pedras Conard Conard. Tênis! Pedras! Tão calmas! Calmas! Inacabadas! Ninguém se move.

Contudo, quando posta em *jogo*, surgiu, além das transformações no próprio texto, outro movimento. O ator, ao explorar o espaço cênico, criou um quarto movimento composto por pantomimas. Há, em *Godot*, momentos em que as cenas são focadas na gestualidade, como vimos no capítulo anterior. Assim, formada por quatro movimentos, surgiu a encenação *Quatro variações sobre Godot*.

Como vimos, na escritura beckettiana, a música vai, passo a passo, ganhando importância na obra teatral do escritor e, nesse mesmo movimento, acompanha-se, como a fortuna crítica também anuncia, já a partir de *Fim de Partida*, uma gradual “descença” em relação ao ser humano. Nas peças, por mais hostis que sejam os universos ali manifestados, há sempre a presença do humano, muito embora, cada vez mais, lançado ao isolamento. Assim, a tentativa desse monólogo é a proposta de “reler” *Godot* levando em consideração também as obras posteriores do escritor, buscando assim dar um viés musical e, ao mesmo tempo, tentando trazer ao palco esse ser humano lançado, cada vez mais, no vazio solitário da *espera*. Ao sugerir o monólogo, buscamos colocar em cena não apenas a voz de Lucky, mas trazer vozes, gestos, objetos, traços, enfim, de universos que constituem os outros personagens da obra. Além de a escolha sugerir a fragmentação do discurso e, conseqüentemente, das “vozes” do mesmo, o monólogo traria à cena as ações fragmentadas de *Godot* e, por esse viés, não seria entendido como portador de um sentido único. Cabe dizer que essa “releitura” passa por uma construção de partitura feita por mim, relida pelo ator, e manifesta no processo de construção conjunta que se deu na construção da encenação²³⁶.

A partitura é composta, portanto, por quatro movimentos que acontecem dentro de um quadrado de luz, com poucas variações de intensidade e mesmo de cores. A idéia de um quadrado veio do cenário da peça *Quoi où*, de Beckett, em que há em cena quatro personagens que caminham de um lado para o outro, de modo bastante simétrico, respeitando a zona de luz do quadrado na movimentação.

No primeiro movimento, a partir dos jogos de criação do ator, afinamos acordes para esboçar pantomimas, cuja intenção central foi trazer à partitura traços do *jogo* de *clown*. No segundo movimento, ao experimentar as possibilidades de voz, buscamos dar acordes distintos a

²³⁶ Além do texto benjaminiano permitir uma composição alegórica das ações, ao entrar em contato com textos de Heiner Müller, veio a sugestão de uma “reescritura” que, de um modo geral, propõe colocar energia na tentativa de encontrar uma “força inaugural” (BIDENT, 2010, p. 208).

partir da fragmentação do discurso, tentando revelar uma esterilidade das palavras ali. No terceiro movimento, trouxemos ao texto um momento em que haveria uma oposição do discurso, trabalhando, assim, movimentos de “ação”. No quarto e último movimento, a idéia foi a de trazer à partitura o final do texto de Lucky, momento em que buscamos trazer os movimentos anteriores. Optamos por dividi-los e apresentá-los separadamente. Além das escolhas sentimentais e emocionais, buscaremos, a seguir, apresentar argumentos, tanto do ponto de vista teórico quanto do ponto de vista prático, que visem à justificação das escolhas tomadas nas inevitáveis encruzilhadas da construção cênica.

I Variação: Pantomimas

Ao colocar em *jogo* a partitura de texto, o corpo do ator começou a criar cenicamente. Apresentava-se um caminho que nos guiava a outro movimento, que não estava na partitura textual. A presença de um “universo silencioso” está em *Godot*, como sabemos. Sobre a mímica, Decroux define-a, aqui, de um modo geral, como a arte da construção cênica a partir do corpo do ator (DECROUX, *apud* MASCARENHAS, 2007, p. 71)²³⁷. De acordo ainda com o autor, neste processo de construção cênica é “preciso tornar visível o invisível” (DECROUX, *apud* MASCARENHAS, 2007, p. 77). A sugestão é manifestar o invisível a partir da própria construção corporal do ator. Realizar esse movimento tornou-se possível pela formação do ator, que trouxe à cena possibilidades de improvisar utilizando técnicas do repertório de *clown*. A arte da movimentação corporal ganhou, aqui, expressão em um universo artístico específico: o *jogo* de *clown*.

Alguns críticos salientam um comportamento circense das duplas de *Godot*. Segundo Berrettini, o modo com que os personagens constroem, por vezes, “as conversas”, “na troca rápida de perguntas e respostas”, “os breves comentários sobre o que poderia acontecer ou o que acontecerá”, “as falas descontínuas”, por exemplo, fazem deles espécies de palhaços (1977, p. 91)²³⁸.

²³⁷ Optamos, mesmo assim, em chamar essa partitura de *Pantomimas*, pelo forte uso da gestualidade desse movimento. Não temos a pretensão de realizar uma discussão sobre o uso e as compreensões da mímica no teatro ocidental.

²³⁸ Podemos lembrar os traços dos Zani da *Commedia dell'Arte* com seus temperamentos opostos, que estão presentes nas duplas. Sabe-se também do interesse de Beckett por esta arte. O trabalho com a respiração também foi utilizado para memorização inicial da partitura de texto – DVD, *jogo* 5.

Para a construção dessa partitura, tínhamos, então, duas idéias principais. A primeira, construir uma partitura corporal que jogasse com os elementos do *clown*; e a segunda era uma leitura das duplas de *Godot*: um ser humano que não “assumiria” por completo o lugar de palhaço, e assim um repertório técnico do trabalho de *clown*, mesmo vivendo em um universo habitual. Assim, tentamos manter uma linha tênue entre esses universos. A partir daí, decidimos também que essa primeira partitura “estaria aberta”. Isto é, há momentos em que elaboramos e construímos uma partitura com marcação de palco, dos gestos, de relação com objetos, dando uma forma para algumas passagens, mas também deixamos momentos de improviso. Nesses momentos de improviso, que tinham como função manter vivos os movimentos da partitura, deixamos acordados dois jogos específicos: a “retomada da rotina” e “estar no teatro”. Essa partitura é, portanto, composta por momentos em que construímos uma movimentação precisa e outros momentos em que o *jogo* estava livre, buscando improvisar, deixando-se guiar de modo mais espontâneo possível, somente seguindo a regra de trazer uma movimentação corporal que vise os dois acordes propostos.

A encenação começa com o personagem no canto esquerdo. A luz somente esboça um desenho disforme no chão. À medida que ele se move, ela ganha uma intensidade mais forte, desenhando, assim, o quadrado²³⁹. A movimentação corporal segue um acorde específico: “a retomada da rotina”, assim como a mudança gradual da luz. Para afiná-lo, trabalhamos a entrada em ritmos distintos. O primeiro ritmo dos gestos é lento, tanto no momento em que apanha os objetos quanto nos passos, bastante pausados, quase arrastados. Após virar-se de frente, a partitura corporal segue ainda o mesmo ritmo: o olhar ergue-se lentamente. O quadrado de luz, nesse momento, está completo. O segundo ritmo muda no momento em que o personagem avança no quadrado, ganhando um pouco mais de agilidade. Ainda no mesmo acorde, apenas com a variação de que talvez “as coisas tenham mudado de ontem para hoje”, indicada na movimentação de “observação do lugar”, feita pelo personagem. O terceiro ritmo é rápido e aparece com a sugestão de que o personagem teria escutado algum som, um barulho, qualquer possível movimentação fora da habitual. Do centro do palco, ele caminha até a frente e faz uma “quebra de quarta parede”, cheirando,

²³⁹ Há de fundo, por vezes, barulho de trânsito, como: buzina, motos, carros, o que não foi nada intencional. O áudio da câmera captou os sons externos do teatro... Poderíamos incluir no título: *Quatro variações de Godot urbano!*

olhando, procurando algum “ser vivo”. Nada. A movimentação corporal segue outro ritmo: ele volta ao centro do palco, buscando movimentos cotidianos. Realizamos essa marcação a partir do mesmo *acorde*: “a retomada da rotina”, e buscamos afiná-lo na variação das durações de ritmos²⁴⁰.

Ao colocar-se no centro do quadrado novamente, o personagem começa a manusear os objetos cênicos que carrega. Com a presença da mala, buscamos um aspecto que estaria presente nas duplas. Pozzo e Lucky são supostamente viajantes, eles passam em cena, já a dupla Estragon e Vladimir permanece o tempo todo em cena. A mala, assim ao mesmo tempo em que sugere movimento, um viajante, também demonstra a ilusão de qualquer mudança significativa. Pois, embora carregue uma suposta “esperança” de mudança, ele não sai do quadrado. Essa “esperança” pode ser tomada como uma ironia em relação a qualquer mudança, ainda mais quando o personagem, em nenhum momento, tenta abrir a mala²⁴¹.

Com cuidado aos poucos objetos, o personagem os dispõe no centro do palco. Nesse momento, os jogos ganham liberdade de improviso, com a indicação de um acorde específico: “estou no teatro”. Nos ensaios, este acorde foi trabalhado e muitos jogos surgiram dessa proposta. Na encenação, o personagem constrói corporalmente uma partitura com os seguintes movimentos: o aquecimento corporal e vocal, o teste da acústica, a disposição “marcada” da cadeira com o “jogo de contar”, o posicionamento da cadeira em relação aos refletores, o giro de bailarino. A voz também vem à cena em alguns momentos e, quando surge, aparece, sobretudo, de modo “inarticulado”. Isto é, a voz aparece com entonações distintas: de dor ao tentar alongar o corpo, os suspiros, as pequenas satisfações quando ajusta, por exemplo, a cadeira na “posição correta”, os sons para o “teste de acústica”, o aquecimento vocal, dentre outras manifestações dessa “voz inarticulada”, que cria

²⁴⁰ As variações para essa cena seguiram, sobretudo, jogos com ritmos distintos. Disponível no DVD, *jogo 6*.

²⁴¹ A ironia de Beckett é tema encontrado em parte da fortuna crítica. Por exemplo, a presença das poucas folhas na árvore, as mudanças da dupla Pozzo e Lucky do primeiro para o segundo ato, enfim, mudanças que só demonstrariam, como aponta Esslin, a terrível estabilidade do mundo. Cabe dizer que exploramos também em acordes que levavam como tema a *espera* para afinar gestos dessa “espera”. Algumas vezes estabelecíamos um objeto esperado, outras não, ficando a critério do ator explorar esse “fluxo temporal”. Um *jogo* está disponível no DVD, *jogo 07*.

imagens expressando sem palavras²⁴². Cabe dizer que essa movimentação, embora já realizada em ensaios, vinha sempre com variações novas, explorando, assim, um “jogo aberto”. Destes jogos que compõe a partitura registrada no *Ensaio Aberto*, gostaríamos de destacar dois em especial.

O primeiro é o ato de contar em uma língua estrangeira para posicionar a cadeira. Este *jogo* explora a sonoridade das palavras. Pois, ao contar em uma língua estrangeira, em alemão, em que a ordem dos números pode estar equivocada, não sendo o mais importante, o personagem dá um tratamento especial aos sons da voz: modula, buscando sonoridades diferentes, intensidades fracas e fortes, volumes altos e baixos, etc. Outro *jogo* aberto que surge do acorde “estou no teatro” é o momento em que o personagem anuncia outro elemento fundamental da encenação como um todo: a dança. Em um giro que cai desconcertado, ele expressa sua relação de fragilidade e, após o giro, o corpo frágil revela um pequeno sorriso entre os lábios. Essa movimentação nessa partitura, além de mostrar a fragilidade da dança em um universo habitual, parece-nos que marca um traço na obra de Beckett. Essa discussão será retomada adiante, no quarto movimento, momento em que a relação entre teatro e dança torna-se presente.

Ao final dessa partitura, assim, após “lograr” o posicionamento da cadeira, o personagem, em “atitudes de manequim”, para lembrar a rubrica de Beckett, ao descrever a movimentação de Vladimir em um *jogo* de pantomimas em torno dos chapéus, senta na cadeira²⁴³. Não há um elemento exterior que marque a passagem de um movimento de partitura à outra. O único movimento é sugerido pelo corpo do personagem que, ao momento de sentar, sugere uma “desconstrução”, inclinando-se em direção ao chão. Ao erguer-se novamente, ainda sentado na cadeira, começa a construção corporal da segunda partitura.

II Variação: Vozes fragmentadas

²⁴² Cabe chamar a atenção para o fato de que o uso da fala (“articulada” ou não) na construção cênica com o corpo, não implica uma explicação pela fala do gesto, ou o contrário. Isto é, tanto o gesto quanto a fala neste universo criam imagens que não necessariamente aparecem como apoio de linguagens (MASCARENHAS, 2007, p. 76).

²⁴³ Os gestos a que nos referimos é o momento da obra em que a dupla faz circular os chapéus entre as mãos dos dois. Essa movimentação foi trazida ao texto no terceiro capítulo.

O primeiro movimento foi iniciar o trabalho com a compreensão do discurso de Lucky fragmentado. Este modo de compreender a peça, como vimos, deu-se a partir da leitura benjaminiana das ações fragmentadas em *Godot*. Além de explorar a sonoridade delas, um caminho possível seria experimentar variações de acordes nos jogos entre fragmentação e voz. A proposta dessa partitura então era construir a partir de uma voz, ou de vozes, aparentes “pontos de referência” que sugerissem a “construção” de um discurso. De acordo com Serreau, qualquer “ponto de referência” se revela inútil em *Godot*, restando apenas retomadas habituais (SERREAU, *apud* BERRETTINI, p. 92). A tentativa com esses “pontos” era sustentar uma aparente coerência discursiva na construção cênica, o que mostraria, contudo, a fragilidade de tal discurso.

Muitos jogos foram realizados para colocar essa partitura em cena, e buscaremos selecionar e apresentar alguns que nos parecem fundamentais. Em um primeiro momento, as propostas de acordes para os jogos foram explorar as sonoridades do texto; em um segundo momento, incluir, entre as palavras, os sons e o silêncio. Assim, um dos jogos que realizávamos nos ensaios era brincar com o som das palavras, intercalando-as com silêncios, que poderiam ser “preenchidos”, ou não²⁴⁴. Outros jogos realizados foram baseados na noção de harmonia. Como vimos no terceiro capítulo, os elementos relacionados aos acordes sugerem uma leitura, quando vistos sob o ponto de vista teatral, de relações de “concordância” ou “discordância” dos elementos envolvidos em uma determinada cena. Assim, jogamos com combinações entre palavra, gesto e objetos, relacionando-os em cena, ora em “consonâncias”, ora em “dissonâncias”. Nessas relações possíveis de acordes, realizamos jogos com diversos elementos: variações de voz, durações de ritmos de voz e gesto, silêncios em pausas longas ou curtas, dentre outros. Em conjunto, trouxemos também jogos em que buscamos uma construção corporal para esse personagem. No período de experimentação, logo no início dos ensaios, surgiram possibilidades a partir da dança para dar os primeiros contornos ao personagem²⁴⁵. As

²⁴⁴ Um desses jogos está disponível no DVD, *Jogo* 8. Também um trabalho de voz foi realizado para empostar, dicção, variações de voz, dentre outros para explorar as possibilidades de voz. Um destes jogos está disponível no DVD, *jogo* 9.

²⁴⁵ Para alguns das construções corporais, valemo-nos da compreensão de “courage musculares do caráter”, a partir dos argumentos de Reich. Para isso,

músicas assim eram trazidas pelo próprio ator, pois era fundamental que ele sentisse prazer em dançar. A partir daí, começamos a construir um personagem com uma “natureza larga”, para lembrar a fala de Pozzo, no primeiro ato da peça, ao descrever-se²⁴⁶. Outros jogos foram a partir de acordes afetivos, propondo, assim, que o ator improvisasse o mesmo texto com “tons afetivos” distintos, o que trouxe variações tanto de voz quanto de gestos para o texto²⁴⁷.

A partir dessas primeiras experimentações com o texto, fomos selecionando algumas improvisações e dois jogos de acordes se mostraram fundamentais à construção das cenas. O primeiro, que era o ponto de partida, foi a fragmentação do discurso, explorando variações de acordes a partir dessa fragmentação, e o segundo foi a utilização dos objetos cênicos como “pontos de referências”, relacionando-os ao discurso do personagem. Quando posta em *jogo* a partitura de texto, surgiram novas possibilidades e fomos assim escrevendo uma nova partitura. Com proposta de acordes variados, o discurso ganhou uma fragmentação marcante:

Partitura de texto

Dada a existência conforme se comprovam de recentes trabalhos públicos

De Poiçon e Wattman
De um deus pessoal
Qua qua qua
Com barbas brancas
Fora de hipótese de compreensão
Que do alto de sua divina apatia
De sua divina afasia
De sua divina atambia
Nos ama profundamente
Menos algumas exceções
Mas o tempo explicará

trabalhamos conjuntamente e sobre leituras que havíamos feito em outros momentos.

²⁴⁶ Por exemplo, em um dos ensaios o ator trouxe um tango, e construímos a parte do tórax do personagem, em que deveria ser aberto, lembrando figuras como a do “Compadrito”, porém com uma “natureza larga”, exagerando nessa abertura, por exemplo.

²⁴⁷ Disponível no DVD *jogo* 10.

E sofre com o divino Miranda
 Por aqueles que por motivos desconhecidos estão
 lançados no tormento estão lançados no fogo cuja
 flama por pouco que dure
 Um pouco dura
 E quem duvida incendiará o firmamento, o que
 significa conduzir o inferno ao firmamento
 E tão azul e tranqüilo e calmo
 Os ingleses são pessoas calmas
 E com uma calma por ser intermitente não é
 menos benvinda mas nem tão rápida e
 determinada que de outra parte no final das buscas
 inacabadas
 Não anteciparemos as buscas inacabadas
 Chanceladas pela academia de Berna de Testu e
 de Conard
 Fica estabelecido o que é permitido aos cálculos
 humanos no final das buscas inacabadas i-na-ca-
 ba-das chanceladas pela academia de
 antropometria de Berna de Testu e de Conard fica
 estabelecido o que se segue
 Mas sem antecipação
 Sem motivo aparente não se sabe o porquê mas o
 tempo explicará

Há uma transição sutil entre a primeira e a segunda partitura. Após sentar-se, o personagem inclina-se à frente e deixa-se “desconstruir”. Recompõe-se na cadeira e começa a construção corporal do personagem. O peito se inflama, as pernas se cruzam, o olhar é direcionado ao alto e observa à frente, buscando, assim uma construção em que o personagem prepara-se para pronunciar uma “verdade”. A cadeira passa a ser o primeiro “ponto de referência” do conjunto de objetos que servem de apoio ao discurso. O segundo, trazido à cena logo em seguida, é o cachimbo. Sugerindo a presença habitual, ele fuma. Após uma única tragada, começa a pronunciar seu discurso: “Dada a existência conforme se comprovam de recentes trabalhos públicos De Poisson e Wattman De um deus pessoal Qua qua qua”. Logo no início do discurso, ele se engasga com a fumaça, ou com o próprio discurso, o que demonstraria já ali a fragilidade na capacidade de realizar uma argumentação coerente, expressa de modo inequívoco na expressão

“quaquaqua”. O corpo sugere a fragilidade: recolhe-se. Logo em seguida, porém, recompõe-se²⁴⁸.

Gostaríamos de propor, a partir dessa cena, um recorte na vertical. Ao recompor-se, o personagem leva a mão direita ao bolso do casaco e retira uma moeda. Ao observá-la, girando sua cabeça à frente, constata: “Com barbas”. Silêncio. “Brancas”, sugerindo descrever a moeda. Levantando a mão mais ao alto, que carrega ainda a moeda, diz: “Fora de hipótese de compreensão”. O discurso que segue foi trabalhado na tentativa de deixar em ritmos idênticos as três características: apatia, afasia e atambia, sugerindo somente uma pequena diferença na terceira “divina qualidade”, com um aumento de volume de voz. A relação entre “poder econômico” e “Verdade” seria sugerida na relação entre objeto, gestos e texto. Em seguida, o personagem lança a moeda ao alto e, “em uma chance em duas”, para lembrar a frase da dupla Estragon e Vladimir, agarra-a e hesita em olhar o resultado, tapando a moeda com a mão. Silêncio. Uma voz vem: “Nos ama profundamente”. A reação parece defensiva: o personagem inclina-se à frente e sugere a “quebra de quarta parede”: “Menos algumas exceções, mas o tempo explicará”.

A partir desse momento há uma sugestão de envolvimento, havendo uma carga emocional no discurso do personagem, fazendo com que sua voz module o volume, a intensidade, inflamando-a, como sugere o próprio discurso, até o momento em que o corpo deixa a cadeira. E, de pé, em frente ao palco, traz à boca palavras em um tom poético: “E tão azul e tranqüilo e calmo”. A voz lembra a de Estragon que, segundo Vladimir, “deveria ter sido poeta”, qualidade que percebe este quando aquele descreve os mapas da terra santa: “Só de olhar me dava sede. E eu me dizia: é lá que iremos, é lá que nós iremos passar a nossa lua de mel. Vamos nadar. Vamos ser felizes.” (1976, p. 14)²⁴⁹. A sensibilidade

²⁴⁸ Cabe dizer aqui que buscamos marcar de modo um tanto rigoroso a relação e movimentação do personagem em relação à fala, ao espaço, aos objetos nessa partitura. Enfim, buscamos, a partir dessa escolha, trazer a leitura de uma sustentação argumentativa do discurso também na retirada de traços de improviso assim que “fixadas as cenas”. Embora a construção tenha se dado a partir de jogos de improviso, buscamos manter, retirando poucos momentos, um controle consciente da cena.

²⁴⁹ Há também a sugestão de ler esse fragmento a partir da melodia. Se há o envolvimento do personagem ali, a voz pode sugerir ondulações de vibração que a fazem subir, parecendo assim, por instantes, queimar, como as próprias palavras do discurso: “Por aqueles que por motivos desconhecidos estão lançados no tormento estão lançados no fogo cuja flama por pouco que dure”.

é, novamente, encoberta por uma aparente “quebra de quarta parede”: “os ingleses são pessoas calmas”. Nesse ponto, poderíamos retomar a descrição de Estragon e sua descrença na perda da possibilidade de “felicidade” na descrição ainda dos “mapas santos”: “Eu me lembro dos mapas da Terra Santa. Coloridos. Muito bonitos. O Mar morto era azul claro” (1976, p. 14).

A cena segue com o *jogo* do chapéu. Sabe-se que os personagens das peças de Beckett carregam chapéus²⁵⁰. Ali, parecendo trazer a voz de Vladimir à cena, o personagem estabelecerá um confronto entre “personagem” e “pensamento”. Nessa passagem, haveria um afastamento e duas vozes. O “afastamento”, aqui, indica olhar para o chapéu e ver a ele mesmo. A fragmentação do discurso criaria duas vozes e um conjunto gestual que também é fragmentado de acordo com cada voz²⁵¹. Uma é ritmada e veloz, e a outra é ponderada e lenta. No embate, primeiro, fala o chapéu: “E com uma calma por ser intermitente não é menos bem-vinda”, fazendo o corpo inclinar-se, recuando para trás. A resposta do corpo, levando com as mãos o chapéu para frente, vem e pondera: “mas nem tão rápida”. O chapéu avança novamente: “e determinada que de outra parte no final das buscas inacabadas”. Embora pareça haver uma confrontação de idéias, e com isso duas supostas vozes, a cena manifesta, ainda aqui, a fragilidade da construção de idéias.

Ainda em frente ao palco, o personagem leva à mão, agora, ao bolso da calça, e retira o relógio, trazendo à cena outro objeto característico dos personagens beckettianos. O pulso ainda não parou, e é marcado com o pé do personagem, que parece “mimetizar” o ponteiro do relógio, que é observado por seu olhar atento. Silêncio. O discurso é pronunciado: “Não anteciparemos as buscas inacabadas”. Nesse momento, parece reverberar, não o discurso pronunciado, mas o

Uma pequena quebra, fragmentando, o que poderia colocar em dúvida o envolvimento: “Um pouco dura”. Porém, retoma o tom com texturas quentes na voz: “E quem duvida incendiará o firmamento, o que significa conduzir o inferno ao firmamento”.

²⁵⁰ Em *Godot*, particularmente, o chapéu-coco é sugerido na primeira encenação, realizada com direção de Roger Blin, e acompanhada, por vezes, pelo próprio autor. Cabe lembrar também que no manuscrito há inúmeros chapéus desenhados por Beckett. Alguns chegam a ter um chapéu maior que o resto do corpo.

²⁵¹ Os jogos de acorde aqui nos ensaios seguiram a construção de duas pequenas partituras para supostamente “dois” personagens.

subtexto dos gestos e do relógio da cena anterior, expondo a inevitável passagem temporal; e a “frase subtexto” acompanha a cena: “não há como fugir nem das horas, nem dos dias”,²⁵².

O personagem retoma seu lugar na cadeira. A fragmentação do discurso, agora, sugere uma crítica ao discurso científico. Ler o discurso desse modo é um argumento encontrado na fortuna crítica. Por esse motivo, exploramos um acorde que relacionasse essa “descrença científica”. Nessa fragmentação, o personagem toma em mãos um livro e, com uma voz pausada e explicativa, embora não esteja voltado com o corpo de frente para o palco, pronuncia: “Fica estabelecido o que é permitido aos cálculos humanos no final das buscas inacabadas i-na-ca-ba-das chanceladas pela academia de antropometria de Berna de Testu e de Conard fica estabelecido o que se segue”. Antes de fechar o livro, modulando a voz, saindo daquele “tom explicativo”, diz: “Mas sem antecipação”. Um silêncio. Já com o livro fechado, com o corpo retomando a posição inicial, sentado agora de frente ao palco, fala: “Sem motivo aparente não se sabe o porquê, mas o tempo explicará”. Essa parte do discurso foi incluída na partitura por indicar um fio condutor ao discurso de Lucky²⁵³.

III Variação: gestos fragmentados

Um ponto comum entre os movimentos continuava sendo tomar o discurso a partir de ações fragmentadas, só que agora a pretensão era explorar a sonoridade das palavras de modo a construir uma partitura focada no gesto. Se a intenção na segunda partitura era mostrar a impossibilidade do ato de pensar, a terceira partitura buscava opor-se, mostrando uma impossibilidade também, contudo, agora, ao ato de dançar. Ainda, se na primeira focamos em um trabalho, sobretudo, de voz, para aparentemente sustentar um discurso, agora, a intenção era focar nos gestos, em uma construção de partitura corporal que buscasse, então, “pontos de apoio” na dança.

Os primeiros jogos, assim, visavam explorar a sonoridade do texto e traduzi-la corporalmente, fazendo o corpo do ator e bailarino, dançar em cena. O ponto de partida, assim, foi igual ao do segundo movimento, isto é, a partir do texto em francês, o ator correspondia com

²⁵² O uso das aspas marca aqui uma paráfrase de Beckett em seu ensaio sobre Proust.

²⁵³ Sugestão oferecida por Raymond Williams em sua obra *o Drama em cena*, como vimos no capítulo anterior.

movimentos. Um dos primeiros jogos foi relacionar palavra e gesto, isto é, eu pronunciava uma palavra e o ator correspondia com um movimento gestual, em dança²⁵⁴. Junto a esses jogos, nos primeiros contatos com o texto, surgiram possibilidades de improvisar com base em dois elementos: “ritmo” e “tempo”. Para Laban, o ritmo se manifesta a partir de uma fluência no tempo que não se apresenta necessariamente com uma “regularidade absoluta” (LABAN, *apud* RENGEL, 2003, p. 96). Essa relação entre ritmo e tempo está ligada também ao fluxo contínuo do movimento (RENGEL, 2003, p. 98). Em um primeiro momento, então, os jogos entre ritmo e tempo estavam baseados na fluidez. Nesses jogos, exploramos acordes que propunham músicas distintas, trazidas pelo próprio ator, sugerindo temas variados às improvisações²⁵⁵. Nesses acordes também buscamos trabalhar a relação entre ritmo e espaço, ou seja, à medida que o ator explorava ritmos distintos com o texto, pela movimentação corporal, explorava também o espaço cênico.

Um dia, como proposta de trabalho, resolvemos juntar duas linguagens musicais, isto é: tambor e Mozart ou, como chamamos no dia, “Mozart no tambor”. Dessa mistura saíram movimentos que não possuíam uma “referência” de um “estilo musical”, mas se misturavam. De movimentos mais ritmados do quadril o ator passava aos giros com as mãos em movimentos circulares²⁵⁶. Guardamos essa idéia!

Assim que tínhamos em mãos algumas partituras fluídas, procuramos elementos para quebrar, bloquear essa fluidez do movimento. Realizamos, então, jogos com acordes que tinham a proposta de ritmos e silêncios, para fluir e parar, isto é, com durações lentas e rápidas, o ator trazia também às partituras corporais movimentos fluídos que, por momentos, eram interrompidos pelos

²⁵⁴ Disponível no DVD *jogo 11*.

²⁵⁵ Na obra *Domínio do movimento*, Laban, ao tratar da relação entre movimento e corpo, destaca a importância do elemento de fluidez nos movimento tanto do cotidiano quanto da dança. Especificamente na dança, um controle dessa fluência de movimento está, para ele, relacionado ao controle dos movimentos das partes do corpo. Assim, os jogos de improviso realizados nos ensaios visavam explorar todas as partes do corpo: “passos, tronco, gestos dos braços e mãos, e expressões faciais” (1978, p. 48).

²⁵⁶ Disponível no DVD *jogo 12*. Pois, os “pontos de referencia” não poderiam estar limitados ou sugerir leituras de uma determinada cultura.

silêncios. Ainda com durações de ritmos distintos, lentos e rápidos, buscamos trazer o discurso de Lucky nos silêncios²⁵⁷.

Embora essa “quebra de fluidez” fosse trazida com o intuito de manifestar a dificuldade da dança, faltavam aqueles “pontos de referência” que revelassem diretamente essa incapacidade no universo habitual da obra e, em particular, neste movimento da partitura. Para isso, buscamos outras peças do autor. Uma importante foi *Fôlego*²⁵⁸. Como vimos no terceiro capítulo, a linguagem da peça revelaria, além de uma hostilidade e frieza em um ritmo cronometrado, a futilidade de uma vida que necessita acabar, para lembrar os “trinta e cinco segundos” de duração da obra marcados na rubrica.

A partir desses jogos, começamos a selecionar movimentos e construir uma partitura corporal que relacionasse a gestualidade da dança com fluidez e quebra da mesma, manifestando-os pela fragmentação. E foi nos ensaios, então, quando posta a primeira proposta de partitura de texto em *jogo*, surgiu esta partitura:

Partitura de texto

O homem
 Contrariamente a opinião contrária
 Do homem
 Apesar dos progressos
 Ao mesmo tempo
 Sem razão lógica
 Apesar dos incrementos da cultura física
 Da prática dos esportes
 Tais como o Tênis
 O futebol
 A natação
 A equitação
 A aviação
 O Tênis de todas as formas
 E a patinação
 E os esportes
 Os esportes de inverno
 Os esportes de outono

²⁵⁷ Disponível no DVD, *jogo* 13.

²⁵⁸ Além a possibilidade de leitura da peça como uma metáfora ao ato sexual, a peça *La dernière bande*, traduzida para o português como *A última gravação*, possui um possível jogo de palavras que teriam como interpretação um ato sexual.

E apesar do Tênis
 Paralelamente concomitantemente
 Diminuindo sem razão aparente
 E apesar do Tênis
 E quero me referir ao golfe de 9 e 16 buracos
 Que apesar do Tênis
 Paralelamente concomitantemente
 Em uma palavra
 Penicilina

Ao levantar-se da cadeira, o personagem começa a realizar a transição do segundo para o terceiro movimento. Passagem marcada pelos gestos e pelo discurso. Levanta-se da cadeira, em um giro de dança, começa a tirar o casaco, falando: “O homem Contrariamente à opinião contrária”. O movimento indica “um afastamento”. Ao retirar o casaco, olha-o, e diz: “Do homem”. Há novos elementos nessa parte do discurso de Lucky. Na versão francesa, encontramos no discurso a passagem “il apparaît que l’homme contrairement à l’opinion contraire que l’homme” (2012, p. 56). Esse trecho sugere um movimento “contrário”, ainda mais quando anuncia “novos argumentos” ao discurso. Se havia até então um discurso que se referia a uma suposta existência de um “Deus pessoal”, com referências aos estudos da “Acacadademia de Antropopopometria”, por exemplo, o discurso ganha elementos de uma existência que tem o “incremento da cultura física”. Podemos sugerir, assim, a passagem de uma dimensão do pensamento à dimensão do corpo.

Assim como há um ritmo crescente no discurso de Lucky, chegando à vociferação das palavras, buscamos trazer para esse momento um ritmo crescente à dança, momento em que trouxemos à cena o tambor. A presença da percussão pode ser encontrada em outras peças do autor como, por exemplo, em *Quoi où*. Há em cena o som de quatro percussões “guiando” o movimento de quatro personagens, que entram e saem de cena sem dizer nenhuma palavra. Assim, a presença do tambor permitiu marcar o aumento de ritmo da cena, que pode ser percebido nos gestos e na fala do personagem. O aumento de ritmo respeitava a fragmentação dos gestos e da fala que compõe a partitura, que nos improvisos foram postos em cena por acordes distintos. Tanto a movimentação corporal do personagem, quanto o toque do tambor, portanto, crescem à medida que o “discurso em dança” vem à cena.

As duas primeiras fragmentações são mais lentas e trazem o balé à cena: “Apesar dos progressos Ao mesmo tempo Sem razão lógica”. O

terceiro movimento, que é somente dançado, traz a dança afro à cena. O quarto movimento, marcado ainda pela dança afro, surge com uma fragmentação de discurso, que é dito com um aumento do volume de voz: “Apesar dos incrementos da cultura física”. Após esses movimentos, as danças se misturam e a fragmentação é: “Da prática dos esportes”. Nesse momento da partitura vem à cena a quebra da fluidez da dança, e o personagem, com o corpo parado, fala: “Tais como o Tênis”. Essa quebra brusca no movimento sugere a impossibilidade da dança nesse universo, como a chama Estragon: “A Agonia do Bode Expiatório” (1976, p. 69). Assim, essas quebras de fluidez aparecem na partitura sempre na repetição do mesmo movimento e sempre na aparição da palavra “Tênis”. Nessas “quebras” de movimentação, a música do tambor silencia e o personagem executa os passos: “estou preso numa rede”, para lembrar as palavras de Pozzo ao se referir à dança de Lucky.

Na base dessa partitura estava, assim, a proposta de marcação e improviso. Isto é, somente na repetição da dança de Lucky é que havíamos marcado de modo preciso os movimentos, tanto de gesto quanto de fala. As outras fragmentações possuíam acordes definidos, mas davam liberdade à improvisação. Optamos por manter um “jogo aberto” na tentativa de dar à partitura um “ar vivo”. Essa liberdade permitiu cenas de movimentos plásticos como é, por exemplo, a passagem em que o personagem, ao retirar o chapéu da cabeça, improvisa uma movimentação livre que dá ritmos, tons e texturas coloridas à cena.

Os ritmos da movimentação corporal, das palavras, do tambor, crescem, mas não levam à “loucura”, como há sugestões de leitura do discurso de Lucky quando começa a vociferar as palavras. Se lembrarmos a peça, no aumento ritmado do discurso de Lucky, Pozzo puxa a corda, quase o estrangulando, porém, o personagem não para e vai até o desmoronamento, que se revela ali, na queda do corpo frágil. Os acordes na partitura não estavam guiados com a intenção de uma perda de controle, pelo contrário. À medida que o ritmo crescia, a busca era para manter o controle na movimentação, marcado, inclusive, nas “quebras de fluidez”. Essa “quebra” que vem à cena de modo definitivo no momento em que o personagem traz, na fragmentação do discurso, a última vez a palavra “Tênis”. Porém, contrariamente às repetições anteriores, não executa a “dança de Lucky”. Com uma bola em mãos, retirada anteriormente do bolso da calça, coloca o chapéu ao chão e ao mesmo tempo pronuncia o discurso: “Paralelamente concomitantemente

Em uma palavra”. Mirando a bola em direção ao chapéu, faz uma *gag* e acerta a bola no buraco, dizendo: “Penicilina”.

O personagem senta-se no chão, em frente ao público, e anuncia o quarto movimento. Retira os sapatos com esforços, lembrando a cena de abertura do primeiro ato, em que Estragon, sentando em uma elevação, tenta tirar os sapatos. O personagem retira os sapatos aqui. O primeiro coloca-o ao lado direito do chapéu. O segundo, antes de colocá-lo, procura alguma coisa, lembrando os “movimentos especulativos” de Vladimir, porém, como se sabe, não encontra nada. O personagem observa-os e afasta-se.

IV Variação: dissociação

Chegamos ao quarto e último movimento: a dissociação. A proposta central desta partitura era mostrar uma dissociação dos movimentos anteriores quando postos em um mesmo movimento. Na primeira partitura, buscamos dar um tratamento especial ao silêncio verbal ; na segunda, à voz ; na terceira, ao gesto ; e agora, no quarto movimento, a tentativa foi unir os movimentos anteriores. Ao fazê-lo, contudo, houve uma “discordância” entre eles. Em termos de harmonia, chegamos aos “acordes dissonantes”, que nos levam diretamente ao final dos dois atos de *Esperando Godot*: “Vladimir: Vamos embora? Estragon: Vamos. *Eles não se movem*. Cai o pano” (1976, p. 187).

O ponto de ligação entre os movimentos continuava sendo o discurso em ações fragmentadas. Assim, os jogos basearam-se em criar, primeiro, partituras de voz e gesto. Tanto um quanto o outro tinham como tema principal acordes do universo habitual. Buscamos, nos jogos de improviso, encontrar uma dissociação entre os dois, ou seja, a partitura de gesto deveria parecer desconectada com a partitura de voz. Como tínhamos já uma construção corporal anterior, dos três primeiros movimentos, o ponto de partida foi o texto para a construção da partitura. Quando posto em *jogo*, então, surgiu uma nova partitura de texto:

Partitura de texto

Resumindo não importa
Os fatos são esses
E considerando a seguir
O que pode ser muito grave
Concluindo a seguir

Mas não façamos previsões
 Resumindo
 Vamos embora
 Embora as barbas as flamas os prantos as pedras
 tão azuis tão calmos
 A cabeça a cabeça a cabeça a cabeça a cabeça a
 cabeça
 Dos esforços abandonados
 Inacabados
 Mais graves ainda que as pedras determinam pés
 nus
 Resumindo
 Vamos embora

Ao sugerir o afastamento, o personagem deixa seu corpo inteiro girar no chão, para trás. Desse movimento de volta, talvez ao passado, haveria uma possibilidade do ato de dançar. O quadrado de luz se desfaz e a cena ganha tons vermelhos e alaranjados. Não há música e os gestos sugerem seguir o ritmo do pulso. De acordo com Maurice Béjart:

É quando se dança em silêncio que a dança me parece mais profundamente unida à música, uma vez que, para existir, ela pede emprestadas as próprias leis do desenrolar musical. (BÉJART, *apud* AZEVEDO, 2008).

A partitura, aqui, surgiu de improvisos em que o bailarino dançava a partir de músicas que trazia e seguia acordes de temas relacionados aos sentimentos e emoções. Na tentativa de afinar os movimentos colhidos das improvisações, buscamos elementos da dança de Pina Bausch, em que tanto os sentimentos quanto as emoções são fundamentais para a criação da movimentação corporal na dança²⁵⁹.

Logo após, o personagem retoma os gestos habituais, agora ali, ritmados de modo rápido, enquanto a voz é mais lenta, buscando-se, “como efeito”, dissociar um do outro. Gestos e falas acompanham fragmentações do discurso de Lucky. Com o braço erguido, em um movimento repetitivo, fala pausadamente: “Resumindo não importa”,

²⁵⁹ A expressão traduzida do alemão “Tanztheater”, que é comumente traduzida por “dança-teatro”, tornou-se conhecida através do trabalho que Pina Bausch propõe uma fusão entre dança-teatro, momento em que é “a dança que *produz efeito de teatro*” (PAVIS, 1999, p. 84). Para construir essa “partitura de dança”, realizamos diversos jogos. Alguns deles estão disponíveis no DVD, *jogo 14*.

muda o gesto e mantém a voz: “Os fatos são esses”. Assim, buscar-se-ia dissociá-los dentro de um universo habitual, em que a retomada e a repetição dos mesmos atos tornam-se a única possibilidade para preencher o tempo.

Novo silêncio, a dança vem novamente à cena. A partitura de movimentação de corpo ali foi improvisada seguindo um acorde central: “eu sinto, mas não posso”. Assim, um braço e uma mão alongam-se à frente, buscando alcançar o “objeto desejado”, porém, o outro braço e a outra mão seguram e interrompem a possibilidade de movimento. O personagem levanta o olhar em direção “àquilo que sente”, caminha de modo suave até o corpo inteiro, curva-se, e os braços e as mãos levantam-se com o olhar, mas os mesmos braços e as mesmas mãos, ao tocar as pernas, recuam o corpo. Um giro, a mão vai à cabeça, que se deixa cair, entrega-se. Os movimentos assim vêm de modo circular: os pés, o quadril, o tronco, os braços, as mãos e a cabeça, dançam todos em conjunto. O gesto final leva a mão à cabeça, e os tons, que antes não limitavam a movimentação à cena, desaparecem, voltando o quadrado de luz.

Ao sentar-se na cadeira, o personagem retoma as repetições gestuais ao pronunciar o discurso fragmentado:

E considerando a seguir
O que pode ser muito grave
Concluindo a seguir
Mas não façamos previsões
Resumindo
Vamos embora
Embora as barbas as flamas os prantos as pedras
tão azuis tão calmos
(*Partitura de texto*)

Interessante notar que, embora haja a indicação de finalização do discurso, os verbos estão conjugados no gerúndio: “resumindo”, “considerando”, “concluindo”, por exemplo. O tempo verbal é encontrado no discurso de Lucky, que os conjuga já na “metade” de seu discurso. Há um momento em que houve a sugestão de acordar “gesto” e “voz” nesses fragmentos. O momento em que o personagem, ao vir à frente do palco, inclina seu corpo e os braços e as mãos seguem o olhar em direção a algo que lhe permite falar, sem projeção

de voz, o texto: “Vamos embora”. Cabe dizer que esse fragmento de texto não faz parte do discurso de Lucky, o qual foi incluído a partir dos jogos de improviso e guiava-se na tentativa de manifestar, mesmo dentro dessa dimensão, no qual o personagem está supostamente preso, o sentimento de “ir embora”.

Silêncio. A dança volta à cena. Aqui, gostaríamos de tocar em um ponto que, ao tentar reler um fragmento de *Godot* a partir das obras posteriores do escritor, conjuntamente com a fortuna crítica, como explicamos anteriormente, aparentemente perder-se-ia a possibilidade de reconhecimento humano. Como nos chamou a atenção Ramond Williams, e outros críticos e comentadores da obra beckettiana, em *Godot* haveria uma relação de amor na base do relacionamento da dupla Estragon e Vladimir. Embora, como vimos, também, na obra posterior de Beckett, a música se faça cada vez mais presente, haveria uma “desumanização” gradual dos personagens. No movimento de dançar, o personagem, seguindo o pulso, entrega-se ao movimento. Porém, parece fazê-lo a partir de um acesso ao passado. Aqui, podemos lembrar diversos momentos em que Estragon e Vladimir falam de momentos de felicidade vividos, juntos, no passado. Ao final do primeiro ato, por exemplo, a dupla sugere a recordação:

Estragon : Ça fait combien de temps que nous sommes tout le temps ensemble ?

Vladimir : Je ne sais pas. Cinquante ans peut-être.

Estragon : Tu te rappelles le jour où je me suis jété dans la Durance ?

Vladimir : On faisait les vendanges.

Estragon : Tu m’as repêché.

Vladimir : Tout ça est mort et enterré.

(1976, p. 98)²⁶⁰.

²⁶⁰ “Estragon: Há quanto tempo estamos juntos? Vladimir: Não sei. Acho que há uns cinqüenta anos. Estragon: Você se lembra do dia em que eu me atirei no rio? Vladimir: Estávamos na colheita de uvas. Estragon: Você me pescou. Vladimir: Tudo isso está morto e enterrado” (1976, p. 98).

O personagem traz à cena a possibilidade da dança, contudo, na solidão. O personagem dança, mas em seu rosto não há felicidade, revelando a impossibilidade, passo a passo, da dança, nem mesmo em estado de rememoração. E o discurso de ações fragmentadas é retomado: “A cabeça a cabeça a cabeça a cabeça a cabeça a cabeça Dos esforços abandonados Inacabados”.

Podemos ver a cena a seguir na vertical. Tomando o centro do palco, o personagem senta-se e, “mimetizando” com o corpo um relógio, faz de suas pernas ponteiros. Com essa movimentação gestual, retoma o discurso com uma voz projetada: “Mais graves ainda que as pedras determinam pés nus”. Ainda, na mesma posição, para “os ponteiros”: “Resumindo”, e sem procurar relação entre gesto e voz, diz: “Vamos embora”. Voz e gesto estão dissociados. O corpo para, e o personagem levanta-se para finalizar mais um dia habitual. Seguindo a sugestão de acorde: “ações cotidianas”, o personagem abotoa o colete, veste o casaco, coloca o chapéu, calça os sapatos, apanha o livro, a cadeira, a mala e, novamente em um ritmo lento, posiciona-se ao canto do quadrado, com uma variação: o outro lado. A luz diminui até o instante em que se pode perceber só uma silueta no palco.

Fazer um monólogo se mostrou um desafio e a presença do ator foi fundamental nesse processo, pois já tendo experiência com monólogo, ele sempre trazia alternativas para construir as cenas. A falta de sala para os ensaios também aconteceu nesta encenação. Como ensaiamos a partir de janeiro, não havia aula, e muitos ensaios foram versão *Godot nos trópicos*, além dos pátios a céu aberto. Agradeço ao André por topar e acreditar na construção do monólogo. Também por trazer, sem restrições, seu conhecimento de prática teatral, de dança, pela entrega ao trabalho e pelas preciosas trocas nas conversas durante os ensaios.

5.5 GODOT

A quarta e última encenação é a mais curta de todas, porém não é menos importante. O ator André deu a sugestão de convidarmos a atriz e bailarina Milene Lopes Duenha para colocarmos em *jogo* outra partitura. Conversamos com ela e ela topou. Sugerí uma partitura de texto curta, em função da banca, que não havia sido marcada ainda, mas agradava a confirmação. Por isso, havia a possibilidade de ampliarmos, se fosse possível, a partitura de texto. Porém, o tempo, aqui, foi cruel, e determinou o cronograma dos ensaios. Assim, o *Ensaio Aberto* foi

realizado com um mês e alguns dias de ensaios. Embora o pouco tempo, os jogos fluíram rapidamente nos jogos e acordes propostos. Agradeço a entrega dos dois atores e bailarinos em todo o processo e por compartilhar de seus conhecimentos.

Cabe dizer que tínhamos a intenção de realizar o mesmo processo das outras encenações trazendo ao corpo do texto argumentos para justificar algumas das escolhas do processo da construção cênica. Em função do pouco tempo de ensaio, optamos por disponibilizar no DVD a gravação do *Ensaio Aberto*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agora que chegamos ao final, o que poderíamos dizer? Que junto com Estragon e Vladimir colocamos Godot em perspectivas? Talvez não fosse necessário dizer que qualquer tentativa de encontrar “um sentido último” revela-se como insuficiente ou impossível no universo beckettiano. Na obra, contudo, embora a *espera* seja o propósito, há situações vividas pelos personagens, mesmo que para preencher o tempo desta *espera*. Esslin apontou que *Esperando Godot* é uma peça que recusa uma “forma dramática” tradicional, porém, também lançou a pergunta: como esta obra sustentar-se-ia durante dois atos? A sugestão do autor nos parece acertada: *Godot* possui um “forte jogo teatral”.

Tendo esse argumento em vista, na primeira parte do trabalho, fizemos uma trajetória na tentativa de entender a *ação* da obra quando se volta a uma tradição teatral. O primeiro passo, então, foi compreendê-la dentro de um contexto que foi chamado de “crise do drama”. Vimos, assim, sobretudo a partir dos argumentos de Williams que, ao final do século XIX e início do XX, as manifestações teatrais assim como os argumentos teóricos que buscam dar conta destas, apontam para um gradativo distanciamento entre ser e mundo. O autor traça assim uma perspectiva para tratar de mudanças importantes ocorridas na arte dramática, cujos argumentos centrais são apontados em autores, como: Tchekhov, Pirandello, Ionesco, chegando, por fim, a Beckett. Observamos, nessa trajetória, um gradual distanciamento entre o ser e o mundo que o cerca. Essa resignificação, seja pela percepção de um colapso comum entre ambos seja por uma tendência ao isolamento, levou ao questionamento de elementos importantes que formavam crenças dentro da tradição teatral. Vimos, nessa perspectiva, que *Godot* coloca em *jogo* elementos centrais do drama e, dentre eles, o conceito de *ação*.

Para compreender a *ação* da peça, optamos por uma volta a duas estéticas significativas para os estudos do drama: a *Poética*, de Aristóteles, e a *Estética*, de Hegel. Embora Aristóteles não tenha, de acordo com Fergusson, definido aquilo que considera como sendo a *ação*, sugerindo esta uma distinção entre *ação* e *mýthos*. O filósofo, se não definiu, contudo, elegeria *Édipo Rei* como a peça central da *Poética*, quando a discussão gira em torno do drama trágico²⁶¹. A partir dos

²⁶¹ Fergusson, como vimos, afirma que a *ação* significaria antes um conceito análogo, compreensível quando interpretada a partir de manifestações e em

argumentos encontrados na *Poética*, que teria, então, como pano de fundo, a obra de Sófocles, buscamos compreender argumentos que apontam uma compreensão de elementos da *ação* para, em um segundo momento, relacionarmos ao conceito de símbolo, sugerindo, então, uma idéia de *ação simbólica*, cujo argumento central seria a crença de uma “revelação totalizada do real” contida nesta manifestação de *ação*. Quando a discussão passou ao chamado mundo moderno, buscamos trazer as reflexões de Hegel que, além de uma visão objetivista do drama, também observou a subjetividade contida no drama. Como vimos, em Aristóteles, o que está em foco não são as forças propulsoras do movimento humano, e Hegel, reflexão fruto da modernidade, traz ao arcabouço teórico do drama a noção de “vontade”. Ao comparar o drama antigo e o moderno, o filósofo aponta em *Hamlet* mudanças na manifestação da *ação*. Para Hegel, uma presença forte da subjetividade parece fazer com que a *ação* tornar-se-ia mais flexível, elegendo o drama antigo como “representação ideal” do drama. Assim como na estética aristotélica, o drama na perspectiva hegeliana relacionar-se-ia ao conceito simbólico de arte, pois, como vimos, ao submeter a subjetividade a um princípio absoluto, permitiu-nos dizer que há uma compreensão de *ação simbólica* na arte dramática que busca apreender uma totalidade do “real”. Como sugerimos no primeiro capítulo, tomamos emprestado, já para relacionar *ação* e símbolo, a compreensão do conceito simbólico oferecida por Walter Benjamin. Contraponto a este conceito, então, Benjamin reflete sobre o conceito de *alegoria*. Em *Origem do drama barroco alemão*, o filósofo traz ao debate a *alegoria barroca* como um conceito possível para se compreender manifestações artísticas da contemporaneidade. A partir de elementos da *alegoria*, realizamos um percurso na tentativa de aproximar os argumentos encontrados na obra benjaminiana à estética de *Godot*.

Alguns pontos foram aproximados nesse momento. Um primeiro foi a idéia de tempo. Como vimos nas poéticas de Aristóteles e Hegel, há uma noção de linearidade de *ação*, um tempo linear, e assim como drama barroco, *Godot* estaria sujeita a retomada temporal. Assim, enquanto uma *ação simbólica* pressupõe uma idéia de *evolução* de *ação*, já que as ações devem ser arranjadas a fim de revelar algo ao final, em *Godot* a circularidade das ações não provocaria um desenvolvimento crescente da *ação*. Nesse sentido, a peça de Beckett é *anti-aristotélica* porque não há nela uma proposta de “evolução da *ação*”, muito embora

referência a ações determinadas, ou seja, a *ação* necessita de uma integração às manifestações determinadas de *uma ação*.

existam ações na obra. A discussão, então, deslizou para outra relação: o universo habitual. Sabe-se que Benjamin faz diferença entre uma *experiência* e uma simples *vivência*. Na peça, as ações dos personagens parecem se constituir de *vivências*, ou seja, o ato de *esperar* por Godot se mostra como uma *rotina*, e suas ações parecem simples repetições habituais. As ações dos personagens comporiam um arranjo cujas ligações se expressam no contínuo e nas interrupções das repetições impulsionadas pelo *hábito*. As ações habituais são ligadas a partir de uma relação causal, não em um sentido forte, como poderíamos encontrar nas poéticas de Aristóteles e Hegel, mas são ações habituais motivadas pelo *costume* - fruto de uma relação contingente²⁶². Dessa aproximação, desprende-se outra interpretação que relaciona o drama barroco à peça de Beckett: a presença da finitude humana. A partir da fala de Vladimir, quase ao final do segundo ato, vem a imagem da morte como condição inevitável ao ser humano. Como vimos, a imagem é sugerida na seguinte passagem: “Com um pé na cova e um nascimento difícil. Do fundo do buraco, indolentemente, o Coveiro aplica seus fórceps” (1976, p. 178). Vladimir indica a semelhança entre o parteiro e o coveiro, colocando-nos frente à finitude humana: o tempo se impõe aos personagens, pois não há a possibilidade de fugir das horas, para parafrasear a frase do “jovem” Beckett no seu ensaio sobre Proust. Como vimos também, uma característica central da *alegoria* benjaminiana é o caráter de transitoriedade das coisas. A percepção da finitude vai ao encontro de outra aproximação da peça ao drama barroco: a ausência de transcendência. Tanto no drama barroco como em *Godot* o ser humano é privado de alcançar uma transcendência. Diante da ausência de transcendência, a *ação* sustentaria um suposto paradoxo que não encontra solução ao final, trazendo uma característica central à *ação* de *Godot*: a ambiguidade, em que não haveria uma pureza e unidade de significação que pressupõe a arte simbólica. A *espera*, que não encontra desfecho ao final, permitiu-nos aproximá-la a uma *ação alegórica*, cuja manifestação expressa vários sentidos, pois o caráter de ambiguidade seria central na *ação* da obra. A *ação alegórica*, portanto, revelar-se-ia por uma operação alegórica em que não há a menor possibilidade de uma *leitura salvadora* que nos garanta *um* sentido.

²⁶² Como vimos, com graus variados de possibilidade as ações são associadas umas às outras na obra. Após dormir, Estragon poderia calçar as botas, brincar de representar Pozzo, sacanear Vladimir, comer um nabo, dormir, ou tantas outras possibilidades, que preservam, sempre, o hábito da *espera*.

No segundo capítulo, tomamos a palavra *jogo* a partir de dois modos distintos. O primeiro fez referência ao *jogo* diário dos personagens que se orienta à *espera*. Esse modo de compreender o *jogo* foi relacionado ao de *representação*, como nos foi sugerido pela fortuna crítica, cuja idéia central é a de que o “jogo de representação” não pode acabar na peça, pois as ações devem ser retomadas e refeitas para preencher o vazio no qual os personagens estão expostos. Uma questão importante, que vimos a partir desse ponto, foi: tudo em *Godot* seria “jogo representacional”? Perceber a possibilidade de uma relação afetiva na relação da dupla Estragon e Vladimir permitiu-nos compreender o argumento de Williams quando afirma que *Godot* estaria para além daquela “convenção dramática” difundida no século XX. Isto é, a obra resgataria algo que supostamente haveria sido perdido naquele contexto: a possibilidade de reconhecimento humano. Desse ponto, desprende-se outra questão importante. Como aponta parte da crítica, a obra de Beckett repousaria mais sobre a noção de *jogo* do que sobre o conflito. Como vimos no primeiro capítulo, em um sentido tradicional, a noção de conflito, aqui de um modo bastante geral, é o embate de forças contrárias, cuja existência leva os personagens a uma trama de tensões. Como vimos, portanto, não haveria na peça uma noção tradicional de conflito, porém, isso também não significaria dizer que não haveria tensões entre os personagens. Um argumento possível seria o de que não haveria a certeza de quando os personagens estão ou não jogando. Não poderíamos dizer, nessa perspectiva, quando as duplas estão de fato brigando, pois suas palavras podem tocá-los verdadeiramente ou não. Em outras palavras, os personagens podem estar verdadeiramente envolvidos em uma trama de tensões, ou jogando estar envolvidos, representando. Se assim for, podemos dizer que a peça poderia ser lida a partir de pequenos conflitos. Embora haja essa possibilidade, porém eles não saem da situação de *espera*, o que caracteriza um conflito no sentido tradicional do termo, como se sabe. Um segundo modo de compreender a palavra *jogo* foi apreendido, como vimos, ainda no segundo capítulo, quando partimos para uma discussão sobre a encenação. Ampliar a compreensão de *jogo*, contida na noção de *spiel*, a partir do desmembramento da palavra *Trauerspiel*, sugerida por Rouanet, permitiu-nos uma relação entre *jogo* e *lúdico*. Assim, realizamos uma breve discussão em que buscamos relacionar *jogo*, capacidade mimética e linguagem, a partir de argumentos oferecidos por Benjamin em distintos ensaios²⁶³. Cabe dizer também que esse ponto foi retomado no

²⁶³ Realizamos uma discussão a partir de outros textos de Benjamin para

terceiro capítulo, quando o tema passou a ser *jogo* e encenação, com um acréscimo à discussão: o jogo de improviso e suas possibilidades musicais. Por esse motivo, retomaremos esse ponto mais adiante, quando ampliaremos o tema.

Visto o *jogo* sob essas duas perspectivas, passamos então ao terceiro capítulo, que tinha como um dos intuitos mais importantes a pesquisa sobre a dimensão musical na obra de Beckett, para depois relacioná-la ao *jogo* cênico. Esse capítulo foi central para o trabalho. Primeiro, por trazer a dimensão musical da obra beckettiana, e segundo, por buscar realizar a transição do trabalho “teórico” ao “prático”. Assim, vimos, de acordo com Knowlson, diferentes tratamentos que o escritor teria dado à música na própria escrita, e tal argumento guiou a primeira seção do terceiro capítulo, momento em que mostramos o cuidado que o dramaturgo teve com a linguagem do ponto de vista musical. Preocupação com a sonoridade das palavras sugerida também por pessoas que trabalharam diretamente com o dramaturgo e, dentre eles, encontram-se textos de encenadores, atores, músicos, etc. Ao final dessa seção, apontamos dois argumentos importantes. O primeiro, a partir do artigo de Edith Fournier, intitulado “Marcel Mihalovici et Samuel Beckett: musiciens du retour”. Ou seja, perceber como o conhecimento musical de Beckett “influenciaria” a composição estética de suas peças, em particular, *Godot*. Desse mesmo texto, veio a sugestão de observar um ponto comum entre a obra de Beckett e James Joyce, cujo argumento central seria a compreensão de um universo cíclico fechado na estética dos dois escritores. A circularidade temporal é fundamental quando a atenção se volta para *Godot*, pois, como apontou Janvier, a repetição do “refrão”, que faz referência à *espera* por Godot, indicaria uma “composição” à obra (1996, p. 146). Esses argumentos nos levaram a um ponto curioso quando tivemos a possibilidade de observar e comparar o manuscrito à edição publicada. Ao buscar essas repetições, encontramos alterações entre os dois textos, cujas mudanças são marcantes quando observamos a presença do suposto refrão. A questão, então, passou a ser: como se poderia relacionar composição e retorno na obra? Knowlson faz uma analogia entre o método de composição dramático e musical na estética beckettiana: o anúncio de um tema seguido de variações. A sugestão de Knowlson foi novamente importante, assim como a de Janvier, pois permitiu-nos compreender a peça formada por ações circulares em que o retorno do refrão marcaria o “início” e o “final” de uma *ação circular*. Esta, por sua vez, seria

aprofundar esse ponto, discussão que se encontra em Anexo I.

formada por inúmeras ações fragmentadas, isto é, cada *ação circular* seria composta por inúmeras ações fragmentadas, que comporiam um ciclo. A leitura de uma estética de composição de *Godot* sob a perspectiva de elementos musicais levou-nos a realizar relações entre teatro e música ao focar o processo de encenação e de fragmentação da obra.

A partir de uma indicação do próprio Beckett ao amigo e encenador Roger Blin, veio a sugestão: ler *Godot* como uma partitura musical. Em um primeiro momento, então, buscamos interpretar passagens da peça sob a perspectiva, sobretudo, de dois elementos musicais: ritmo e harmonia. Outros também foram tocados como, por exemplo, melodia, a presença de tensão e relaxamento, variação, dentre outros. Na terceira e última seção do terceiro capítulo, assim, trouxemos à discussão possibilidades, a partir da dimensão musical, de pensarmos a encenação da obra. Esta seção foi dividida em outras duas pequenas seções: *Partitura de texto* e *Partitura de cena*. Antes, porém, retomamos a noção de *jogo*, sugerida na palavra *Trauerspiel*. Este conceito nos serviu, em um primeiro momento, para aproximar características de *Godot* ao drama barroco e, nessa retomada, no desmembramento da palavra, *Spiel* ganhou outra dimensão. *Spiel*, assim, entendido por *jogo*, possibilita uma esfera da locução livre e primordial da criatura. Relacionamos assim essa compreensão de *jogo* às experiências infantis, que podem ser um caminho para se compreender o *jogo* como ato de criação. Nesse ponto, aproximamos o conceito de *jogo* às reflexões de Huizinga e Callois quando percebemos relações entre *jogo* e *improviso* no teatro. Vimos, então, que o *jogo* é livre dentro dos limites de determinadas regras e, nos jogos de improviso, os participantes não possuiriam regras fixas, mas estas se criam na manifestação de um determinado *jogo* de improviso. Neste *jogo*, os participantes podem criar e recriar regras, o que confere uma ampla liberdade ao processo de (re) criação.

Tendo essa discussão como pano de fundo, passamos a observar as duas partituras, de texto e de cena. A primeira diz respeito ao *jogo* de arranjo com o texto. Como vimos, a partir da noção de fragmentação e ações circulares, a obra possibilitaria que as ações fossem arranjadas de diversos modos, permitindo, nesse sentido, a formação de ações circulares escolhidas em momentos distintos da peça. Nesse momento, buscamos sugerir um exemplo de composição partitura de texto. Logo em seguida, passamos à compreensão da partitura de cena. A primeira sugestão então da passagem da partitura de texto à partitura de cena foi pelo *jogo* de improviso. Os argumentos centrais de que nos valem os

foram encontrados nas reflexões de Viola Spolin e Jean-Pierre Ryngaert. Utilizamos também argumentos de Huizinga sobre o *jogo*, e Caillois, que retoma e amplia pontos tratados pelo primeiro ao tocar a relação entre *jogo* e improviso. Compreender o improviso como possibilidade de construção cênica aproximou o teatro e a música. Isto é, a improvisação encontra-se também na música, e o processo de passagem da partitura de texto para a de cena teve, na base, um processo musical. A tentativa então foi a de trazer, sobretudo, a noção de *acorde* do jazz para relacionar aos jogos de improvisação cênica, tendo em vista a vitalidade e a articulação das possibilidades conferidas ao acorde. A possibilidade de captar um determinado acorde e improvisar é um ponto que pode aproximar a criação de improviso de um ator e um músico, cujo impulso seria motivado pelo prazer de criar – cuja argumentação vai ao encontro das reflexões de Benjamin sobre o processo prazeroso no ato de criação. Nesse momento do texto, buscamos oferecer alguns exemplos de jogos de improvisação a partir de acordes distintos²⁶⁴. Dessa discussão trouxemos o argumento de Esslin, que nos guiou até então de modo implícito, cujo argumento seria o de que, embora *Esperando Godot* não possua uma *ação* em termos tradicionais, haveria um forte jogo teatral, o que nos permitiu, nesse momento, relacionar o argumento oferecido pelo crítico ao tema da teatralidade. Dois pontos fundamentais surgiram daí. O primeiro foi o de que, em um processo de encenação, todos os elementos são postos em nível igual de importância; e o segundo, que se desprende do primeiro, foi o de compreender que não há “fórmulas” de como se fazer uma encenação. Um ponto de partida, sugerido por Féral, foi a partir do o texto.

O quarto capítulo foi dedicado a apresentar as quatro encenações que tivemos a possibilidade de realizar neste período do doutorado. Assim, como já havíamos anunciado na introdução, a tentativa foi a de trazer à cena os argumentos discutidos de modo teórico. Momento em que, acima de tudo, buscamos “colocar em jogo” para nos dar a possibilidade de criar. Buscamos assim apresentar um pouco de cada processo. Muitos universos se cruzam nesses momentos e descrever cada percurso! Ainda tentar justificar as escolhas do ponto de vista teórico, foi como percorrer labirintos em que nos víamos, por vezes, fazendo opções para eleger pontos que nos pareceram importantes em cada um dos processos. Cabe dizer que um fator importante que acabou

²⁶⁴ Ainda, ao buscar aproximar a estética de *Godot* ao jazz, sugerimos que uma composição possível para a peça poderia ser compreendida a partir de dois elementos: improviso e retorno ao tema.

regulando as encenações foi o tempo. Assim, a primeira encenação foi interrompida para realizar o *Ensaio Aberto*, a fim de disponibilizar a gravação para a banca de qualificação desse trabalho. Logo após gravar, Fernando mudou-se para São Paulo. Depois, realizamos a segunda encenação, que foi interrompida uma semana antes da saída para o período da bolsa-sanduíche. Na França, a primeira experiência com o monólogo foi interrompida também alguns dias antes da volta ao Brasil. A terceira encenação tivemos mais tempo disponível para os jogos e construção cênica. Gravamos o *Ensaio Aberto* da quarta encenação tendo em vista o prazo de defesa da tese. Embora uma encenação possuiu um caráter provisório, sabe-se também que demanda tempo para a realização de sua construção. Assim, o tempo foi decisivo para a “finalização” dos trabalhos.

A primeira encenação com os atores Fernando e Gil me foi, sobretudo, uma sala de aula da prática teatral. Embora bastante insegura em relação ao meu próprio trabalho, talvez fator que tenha me deixado, por vezes, titubeando, o processo com os dois atores foi muito criativo, trazendo alternativas que me surpreendiam a cada ensaio. Como tomamos o início do segundo ato como partitura de texto, exploramos uma rede de tensões e relaxamentos que supostamente estão presentes na obra. *Didi e Gogo em mais um dia* jogou sobre acordes dessa amizade, dentro, é claro, de uma relação de “cinquenta anos” e presa em um universo habitual. Na segunda encenação, as atrizes Ana e a Amanda trouxeram à partitura de texto um “universo feminino” e, ao buscar essa dimensão à encenação, a sugestão foi trazer elementos da peça *Dias felizes*. Essa possibilidade fez surgir nos ensaios acordes que jogavam com esse imaginário, e as atrizes, entrecruzando as duas peças no processo criativo, trouxeram à imagem *Godot* uma riqueza de interpretação surpreendente. Iniciamos a terceira encenação na França, com a atriz Amandine. Apesar do pouco tempo para construir as cenas, colocamos em *jogo* uma partitura de texto, que nos permitiu experimentar o texto centrando em um personagem que, contudo, trazia elementos dos outros personagens. Essa partitura foi retomada e ampliada com o ator André. Para realizar essa partitura, dispusemos de mais tempo para a encenação, e foi-nos então permitido afinar os jogos de acordes com mais precisão. Como detalhamos, nesse processo, partimos da idéia de colocar em cena o discurso de Lucky, levando alguns elementos em consideração, dentre eles, as duas “atividades” que o personagem tenta realizar, dançar e pensar, e que se mostram impossíveis; a dissociação entre “fala” e “gesto” que, como observamos em uma perspectiva do drama, aparece com força em *Godot*, rompendo

de vez como uma compreensão de *ação* tradicional. A formação do André, com possibilidades de explorar teatro, dança, pantomima, foram fundamentais para o processo, repertório este que o ator trouxe de modo ativo e criativo. A quarta encenação foi realizada com a participação do ator André e da atriz Milene. Como não conseguimos encontrar tempo para uma encenação maior, tanto do ponto de vista do texto quanto da possibilidade dos jogos para a partitura de cena, resolvemos apresentá-la somente em vídeo. Embora o tempo tenha sido muito curto para a construção das cenas, cabe dizer que os jogos fluíram rapidamente, o que se deve à entrega dos dois atores em cena, e à suas experiências de prática teatral. Gostaria de dizer, novamente, que esta experiência foi minha estréia como encenadora, e os processos, assim, foram, sobretudo, tentativas de colocar (se) em *jogo* uma peça como *Esperando Godot*.

Assim, poderíamos retomar a pergunta posta anteriormente: agora que chegamos aqui, o que poderíamos concluir? Embora não haja segurança de um “sentido último”, estamos fadados, quiçá por sorte, a dar sentidos, pequenos que sejam, bastando-nos talvez, nos acordes e desacordes, amar. Esse foi o sentimento apontado pela crítica que faria *Godot* sair daquela “convenção dramática” instalada nas obras do pós-guerra, cujos dramaturgos, dentre eles, Beckett, foram os primeiros que receberam no peito as duas bombas e fizeram dessa experiência arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ACKRELEY, Christophe John, GONTARSKI, Stanley. The faber companio to Samuel Beckett : a reader's guide to his works, life, ad thought. London : Faber and Faber, 2006.
- ADORNO, Theodor W. Notes sur Beckett. Tradução do alemão por Chistophe David. Paris: Nous, 1994.
- _____. Sur Walter Benjamin. Paris: Editions Allia, 1999.
- ASLAN, Odette. L'improvisation approche d'un jeu createur. In: Revue d'Esthétique: L'envers du théâtre. Paris: Union générale d'editions, Paris VI, 1977.
- ANONYME. La pièce avant tout. In: Samuel Beckett: quelques texts et citations. Paris: L'Herne-Fayard, 1976. Organização e apresentação de Raymond Federman e Tom Bishop.
- ANOUILH, Jean. Godot: ou le sketch des Pensées de Pascal traité par les Fratellini. In: Dossier de presse En attendant Godot de Samuel Beckett (1952 – 1961). Paris: IMEC et Éditions, 2007. Textos reunidos e apresentados por André Derval.
- ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1976, Coleção Os Pensadores.
- _____. O homem de gênio e a melancolia. Problema XXX, 1. Tradução de Alexei Pigeaud e de Jackie Pigeaud. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- _____. Metafísica. Tradução de Vicenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção Os pensadores.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAIR, Deirdre. Samuel Beckett. Tradução do inglês por Léo Dilé. Paris: Fayard, 1979.
- BARRAUD, Henry. Para compreender as músicas de hoje. Tradução J.J Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, s/d.
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. Pequenos poemas em prosa. Tradução Maria de Lourdes de Sousa. Florianópolis: Editora UFSC, 1988.
- BECKETT, Samuel. A espera de Godot. Lisboa: Editora Arcádia Limitada, s/d.
- _____. Catastrophe, et autres dramaticules, Cette foi, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où. Paris: Les éditions de minuit, 2011.

- _____. *Comédie et actes divers, Vat-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*. Paris: Les éditions de minuit, 2009.
- _____. *Dias felizes*. Tradução de Jaime Salazar Sampaio. Lisboa: Editora Estampa ficções, 1998.
- _____. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- _____. *Esperando Godot: uma peça em dois atos*. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- _____. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Esperando a Godot*. Tradução de Ana María Moix. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1982.
- _____. *Fin de partie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- _____. *Fim de Partida*. Tradução de Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *La dernière bande, Cendres*. Paris: Les éditions de minuit, 2007.
- _____. *Samuel Beckett: teatro*. Tradução de Paolo Bertinetti. Torino: Einaudi, 2002.
- _____. *Proust*. Tradução do inglês por Edith Fournier. Paris: Les éditions de Minuit, 1990.
- _____. *Proust*. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Oh les beaux jours*. Les éditions de Minuit, 1963.
- _____. *The letters of Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 2009, Volume I e II.
- _____. *The letters of Samuel Beckett*. Cambridge New York Melbourne: Cambridge University Press, 2011, Volume II. Organização Daniel Gunn, George Craig, Lois More Overbeck, Martha Fehsenfeld.
- _____. *Waiting for Godot*. tragicomedy in two acts. New York, Grov Bress, s/d., 1982.
- BECKETT, Walter. *Music in the works of Samuel Beckett*. In: *Beckett and music*. Oxford: University Press, 1998.
- _____. *BÉJART, Maurice*. In : *O papel do corpo no corpo do ator*. AZEVEDO, Sônia Machado de. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Sens unique précédé de Une enfance berlinoise*. Tradução do alemão de Jean Lacoste. Paris: Les lettres nouvelles/Maurice Nadeau, 1988.

_____. *Magia e técnica - arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume I.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens.* Tradução do alemão por Irene Aron; tradução do francês por Cleonice Paes Barrento Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Rêves.* Tradução do alemão por Christophe David. Paris: Éditions Gallimard, 2009.

_____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política.* Tradução de Maria Luz Moita e Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

_____. *Origem do drama barroco alemão.* Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Tentativas sobre Brecht.* Tradução Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1975.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A linguagem de Beckett.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

BERTRAND, Michel. *Winnie, Vladimir, Estragon et les autres des êtres d'habitude.* In: *Lectures de Samuel Beckett : En attendant Godot, Oh les beaux jours.* Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2009.

BIDENT, Christophe. *Müller chez Vassiliev : Médée-matériau, constructions et déconstructions d'un monologue.* In : *Le monologue : Contre le drame ?.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BISHOP, Tom, FEDERMAN, Raymond. *Samuel Beckett: quelques texts et citations.* Paris: L'Herne-Fayard, 1976.

BISCHOF, Rita e LENK, Elisabeth. *L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin.* In: *Walter Benjamin et Paris.* Tradução do alemão por Pierre Andler, Paris: 1986.

BISMUTH, Hervé. *Lectures d'une oeuvre: En attendant Godot, Fin de Partie, de Samuel Beckett.* Paris: Editions du Temps, 1998.

BLIN, Roger. *Conversations avec Lynda Peskine.* In: *Revue d'esthétique, Samuel Beckett, numéro spécial hors série.* Paris: Editions Privat, 1986.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

BOUGANIM, Ami. *Walter Benjamin: le rêve de vivre.* Paris: Éditions Albin Michael, 2007.

- BOONIER, Anaïs. Rien n'est plus drôle que le malheur. In: Beckett ou le meilleur des mondes possibles : En attendant Godot, Oh les beaux jours. Paris: Press Universitaires de France, 2009.
- BOSSEUR, Jean-Yves. Entre parole et silence : Bing. In: Revue d'Esthétique. Paris: Editions Privat, 1986.
- BOXALL, Peter. Waiting for Godot – Endgame : A reader's guide to essential criticism. Cambridge: Editora Icon Books, 2000.
- BRANDÃO. Teatro grego: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BRECHT, Bertolt. Um homem é um homem. In: Teatro completo em 12 volumes. Tradução de Fernando Peixoto, Renato Borghi e Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BROOK, Peter. Dire oui à la boue. In: Samuel Beckett: quelques textes et citations. Paris: L'Herne-Fayard, 1976.
- BOSSEUR, Jean-Yves. Entre parole et silence: Bing. In: Revue d'Esthétique. Paris: Editions Privat, 1986.
- CAILLOIS, Roger. Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo. Tradução do francês de Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CALDER, John. "Souffle" de Samuel Beckett. In: Cahiers Renaud Barrault. Paris: Gallimard, 1976.
- CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. A fragmentação do personagem. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CARCHIA, Gianni. La métacritique du surréalisme dans le Passagen-Werk. In: Walter Benjamin et Paris. Paris: Les éditions du cerf, 1986.
- COLLIER, James Lincol. Jazz: a autêntica música americana. Tradução de Carlos Sussekkind e de Teresa Resende da Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- COHN, Ruby. Casebook on waiting for Godot. New York: Grove Press, 1967.
- CRUZ, Claudio. Imanência e melancolia n'O Idiota, de Dostoiévski, e na Origem do drama barroco alemão, de Walter Benjamin. Elementos para uma tipologia do romance moderno no âmbito da sociologia da literatura. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Departamento de Literatura, 1997.
- CUDDON, J. A. The penguin dictionary of literary terms and literary theory. London: Penguin Books, 1999.
- DÉPUSSE, Marie. Beckett: corps à corps. Paris: Hermann, 2007.
- DOMENACH, Jean-Marie. L'infra-tragédie. In: Les critiques de notre temps et Beckett. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971.

- DUX, Pierre. De la musique avant toute chose. In: Revue d'Esthétique. Paris: Editions Privat, 1986.
- ERNEST, Gilles. La mort dans En attendant Godot et Oh les beaux jours. In: Lectures de Beckett : En attendant Godot et Oh les beaux jours. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- ESSLIN, Martin. O teatro do absurdo. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- _____. Voix, schémas, voix. In: Cahiers Renaud Barrault. Numéro spécial 93: Samuel Beckett. Paris: Gallimard, 1976.
- ÉSQUILO. Oréstia. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- FÉRAL, Josette. "Denis Marleau: une approche ludique et poétique" in Mise en scène et jeu de l'acteur. In: Le corps en scène. Montréal & Carnières: Éditions Jeu & Lansman, 2001.
- FERGUSON, Francis. Evolução e sentido do teatro. Tradução de Heloisa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Ed. Zahar Editores, 1964.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FORSTER, Edward Morgan. Aspectos do romance. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.
- FRANKEL, Margherita S. Beckett et Proust: le triomphe de la parole. In: Samuel Beckett: quelques texts et citations. Paris: L'Herne-Fayard, 1976.
- FREIXE, Guy. La musique dans le processus de création de l'acteur. In : Les interactions entre musique et théâtre. Montpellier: Editora L'Entretemps, 2011.
- FRIEDMAN, Melvin. Samuel Beckett. Paris : M.J. Minard, lettre modernes, 1980.
- _____. Configuration critique de Samuel Beckett. Paris : M.J. Minard, lettres modernes, 1964.
- FOURNIER, Edith. Marcel Mihalovici et Samuel Beckett, musiciens du retour. In: Revue d'Esthétique. Paris: Editions Privat, 1986.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. São Paulo: Imago, 1997.
- _____. Benjamin e os cacos da história. São Paulo: Editora Brasiliense: 1982.
- GLASS, Philip. L'impossible identification. In: Revue d'Esthétique. Paris: Editions Privat, 1986.

- GORDON, Lois. *The world of Samuel Beckett*. New Haven : Yale University Press, 1996.
- GROSSMAN, Evelyne. *Beckett et la représentation de la mort*. In : *Samuel Beckett et la scène*. Organização de Evelyne Grossman e Régis Salado. Paris: Editions SEDES, 1998.
- GUIMET, Jacques. *Improvisations*. In : *Revue d'Esthétique : L'envers du théâtre*. Paris: Union générale d'editions, Paris VI, 1977.
- HEGEL. *Estética: a idéia e o ideal. Estética: o belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- HUMBERT, Marie-Claude. *Le théâtre*. Paris: Armand Colin, 2003.
- _____. *Dictionnaire Beckett*. Organização de Marie-Claude Humbert. Paris: Éditions Champion, 2011.
- HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HUIZINGA, Johan. *Homu ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- IONESCO, Eugène. *La cantatrice chauve*. Paris : Gallimard, 1972.
- _____. *La Leçon*. Paris : Gallimard, 1972.
- _____. *Teatro I*. Tradução de Luís de Lima. Lisboa: Editora Minotauro, sd.
- JANVIER, Ludovic. *Pour Samuel Beckett*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.
- _____. *Samuel beckett par lui-même*. Paris : Seuil, 1969.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JARRY, Alfred. *Oeuvres complètes*. Apresentação de Michel Arrivé. Paris: Gallimard, 1972.
- JOYCE, James. *Finnegans wake*. London: Faber and Faber, 1975.
- JULIET, Charles. *Rencontres avec Samuel Beckett*. Paris : P.O.L, 1999.
- KENNER, Hugh. *A reader's guide to Samuel Beckett*. New York: Syracuse University Press, 1996.
- KITTO, H. S. F. *A tragédia grega*. Tradução de José Manuel Coutinho de Castro. Coimbra: Ed. Arménio Amado, 1990.
- KOTHE, R. Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- KOTT, Jan. *Ce monde tragique et grotesque*. In: *Les critiques de notre temps et Beckett*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971.
- KNOWLSON, James. *Samuel Beckett: a passion for paintings at the Nacional Gallery of Ireland*. Dublin: National Gallery of Ireland, 2006.

- _____. Beckett. Traduzido do inglês por Oristelle Bonis. Paris: Actes Sud, 1999.
- LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo : Summus, 1978.
- LABAT-YAPAUDJIAN, Céline. Écriture, deuil et mélancolie : Les derniers textes de Sameul Beckett, Robert Pinget et Claude Simon. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010.
- LACOSTE, Jean. L'enfance de l'art. In: Walter Benjamin: Critique philosophique de l'art. Organizado por Rainer Rochlitz e Pierre Rusch Paris: Presses universitaires de France, 2005.
- LAGES, Susana Kampff. Tradução e melancolia. São Paulo: EdUSP, 2002.
- LESKY, Albin. A tragédia grega. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- LINDNER, Burkhardt. Le passagen-Werk: Enfance berlinoise et l'archéologie du passé le plus récent. In: Walter Benjamin et Paris. Paris: Les édotopms du Cerf, 1986.
- LIONEL, Abel. Metateatro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- LOMBEZ, Christine. Lectures d'une oeuvre: En attendant Godot, Fin de Partie, de Samuel Beckett. Paris: Editions du temps, 1998.
- LONSDALE, Michael. Un précurseur du théâtre musical. Revue d'Esthétique. Paris: Editions Privat, 1986.
- MACIEL, Luís Carlos. Samuel Beckett e a solidão humana. Porto alegre: PUCRS, sd.
- MACHADO, Roberto. Nietzsche e a verdade. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- MANDELL, Alan. La représentation de Godot au pénitencier de San Quentin (USA) et la création de la Compagnie Théâtrale de San Quentin. Revue d'Esthétique, Samuel Beckett, numéro spécial hors série. Paris : Editions Privat, 1986.
- MAZOUER. L'élément sonore dans le théâtre radiophonique de S. Beckett. In: Revue Discours social. Bordeaux: Université de Bordeaux III, 1975.
- MEYER, Michel. Le comique et le tragique: penser le théâtre et son histoire. Paris: Press Universitaires de France : 2003.
- MERCIER, Vivian. Beckett. New York: Oxford University Press, 1977.
- MESCHONNIC, Henri. L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive. In: Walter Benjamin et Paris. Traduzido do alemão por Pierre Andler, Paris: 1986.
- MÉVEL, Yann. L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett. Amsterdam New York: Rodopi, 2008.

- MICHEL, François-Bernard. Proust et Beckett: deux corps éloquents. Paris: Actes sud, 2011.
- MURICY, Kátia. Alegorias da dialética - Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- PETER, Read. Apollinaire et Les mamelles de Tirésias. Rennes: Press Universitaire de Rennes, 2000.
- PLATÃO. Crátilo. Tradução, prefácio e notas pelo P.E Dias Palmeira. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1963.
- _____. A República. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- _____. Diálogos. Sofista. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972, Coleção Os pensadores.
- RENAUD, Madelaine. Laisser parler Beckett ou le sac de Winne. In: Revue d'esthétique: Samuel Beckett. Direção Mikel Dufrenne, Olivier Revault d'Allones. Toulouse: Editions Edouard Privat, 1986.
- RENGEL, Lenira. Dicionário Laban. São Paulo: Annablume, 2003.
- REALE, Giovanni, ANTISERI, Dario. História da filosofia: De Spinoza a Kant. São Paulo: Paulus, vol. 04, 2007.
- ROSS, Ciaran. Lectures d'une oeuvre: En attendant Godot, Fin de Partie, de Samuel Beckett. Paris: Editions du temps, 1998.
- ROSS, W. D. Aristóteles. Tradução do inglês para o espanhol de Diego F. Pró. Buenos Aires: Editorial Charcas, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. Teatro alemão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.
- ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- ROUSSEAU Jean-Jacques. Diccionario de música. Madrid: Editora Akal, 2007.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. Jogar, representar: práticas dramáticas e formação. Tradução Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SALADO, Régis. On n'est pas liés ? In : Samuel Beckett : l'écriture et la scène. Organização e apresentação de Alain Badiou, Evelyne Grossman e Régis Salado. Paris: Sedes, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. La reprise (réponse au postdramatique). In : Études théâtrales : La réinvention du drame (sous l'influence de la scène), 38/39. Paris : EDITORA, 2007.
- SARTURI, André. Quando os dados (não) rolam: jogo, teatralidade e performatividade entre o roleplaying game e o process drama. Universidade Estadual de Santa Catarina, 2012.
- SCHILLER, Friedrich. Educação estética do homem: numa série de cartas. Tradução Marcio Suziki. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- SCHNEIDER, Alan. Comme il vous plaira. In : Samuel Beckett: quelques texts et citations. Paris: L'Herne-Fayard, 1976.
- SCHÜLER, Donald. Eros : dialética e retórica. São Paulo: Editora Edusp, 1992.
- SERREAU, Geneviève. Entrée des clowns. Les critiques de notre temps et Beckett. Apresentação de Dominnique Nores. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971.
- _____. Histoire du nouveau théâtre. Paris: Gallimard, 1970.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SÓFOCLES. A trilogia tebana. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- STEINER, George. Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SONTAG, Susan. Sob o signo de saturno. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. Théorie du drame moderne. Tradução do alemão por Patrice Pavis com a colaboração de Jean e Mayotte Bollak. Paris: L'Age d'Homme, 1983.
- TATIT, Luiz. Musicando a semiótica: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

- TCHEKHOV, Anton. As três irmãs; O jardim das cerejeiras. Tradução Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 1994.
- TRAGTENBERG, Livio. Música de cena : dramaturgia moderna. São Paulo : Perspectiva, 1999.
- VALVERDE, José Maria. Conhecer James Joyce e a sua obra. Lisboa: Editora Ulisseia, s/d.
- VASCONCELLOS, Claudia. O intrateatro e o anti-ilusionismo. In: Revista Cult Dossiê Samuel Beckett: a obra plural que ultrapassou as fronteiras artísticas no século 20. Paulo: Editora Bregantini, 2010.
- VASCONCELLOS, Luis P. Dicionário de teatro. Porto Alegre: LPM, 1987.
- VILAR, Pierre. In: Dictionnaire Beckett. Organizado por Marie-Claude Hubert. Paris: Honoré Champion, 2011.
- WARRILOW, David. La musique, pas le sens. In: Revue d'Esthétique. Paris: Editions Privat, 1986.
- WEBB, Eugene. As peças de Samuel Beckett. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Realizações Editora, 2012.
- WETZ, Julie. Le théâtre radiophonique de Samuel Beckett : Voir par l'oreille. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2006.
- WILD, Swann. Le silence de la voix dans Acte sans paroles 1 de Samuel Beckett Memorie de master. Swann Wild. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2008.
- WHITE, Harry. 'Something is taking its course': dramatic exactitude and the paradigm of serialism in Samuel Beckett. In: Beckett and music. Oxford: University Press, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. Tragédia moderna. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. Drama em cena. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosacnaify, 2010.
- WILLETT, John. O teatro de Brecht. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- WISNIK, Miguel José. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WORTH, Katharine. Words for music perhaps. In: Beckett and music. Oxford: University Press, 1998.

INTERNET

MASCARENHAS, George. *A produção de sentido na mímica corporal dramática de Étienne Decroux e na pantomima moderna*. In : www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/10/16.pdf

ANEXOS

ANEXO I

1. *Jogo de criação: um ato prazeroso*

Em *Infância em Berlim*, ensaios escritos no decorrer da década de trinta, Benjamin encontra em suas reminiscências relações sensíveis entre infância e cidade, percebendo e criando relações entre elas, assim como se tenta explorar uma natureza perigosa (LACOSTE, 2005, p. 23 - 47). Lembranças de ruas labirínticas, bosques mágicos nos arredores da cidade, esconderijos secretos espalhados pelos cantos da casa, jardins cobertos de flores e insetos de variados tamanhos e cores, lembranças de um mundo repleto de enigmas prontos a serem descobertos pela insaciável curiosidade infantil.

Os ensaios benjaminianos foram escritos, como se sabe, já pelo olhar do autor maduro que, como nos chama a atenção Scholem, estava à beira do suicídio (SCHOLEM, *apud* LACOSTE, 2005, p. 11). Aqui, parece-nos, Scholem faz uma referência importante para aquilo que possivelmente guardamos em nossa memória, isto é, estar próximo à finitude acessaria aquele “filme” ou aquele “fio” de imagens que diz uma antiga tradição passar em nossa “mente” quando estamos indo em direção à morte, projetando ou re-projetando memórias marcadas por emoções e sentimentos que estiveram presentes no decorrer de nossa vida. Ainda, como sugere Ami Bouganin, Benjamin não evocaria suas lembranças na tentativa de encontrar uma “pureza” nelas, como se pode encontrar em tentativas estéticas de outros autores, mas as marcaria, nos textos sobre sua infância, com as distorções do tempo, trazendo assim lembranças a partir do adulto e do mundo que o cerca (2007, p. 21 - 22). “Criança” e “adulto” estão assim mesclados nas narrativas. Se por um lado, o adulto perderia ou enfraqueceria sua capacidade de descobrir o novo, própria do chamado “mundo adulto”, e ainda mais quando se encontra soterrado por um sistema em que “os objetos vivos da lembrança, das iluminações da arte e da infância, tornaram-se produtos de venda” (LACOSTE, 2005, p. 23), por outro lado, o “pequeno” Benjamin estaria atento e curioso ao mundo que o circunda. No encontro dos dois, e talvez seja na direção em que vão os argumentos de Adorno, Benjamin, ao fazer reviver suas lembranças, coagulari-as em alegorias (1999, p. 64). Retomaremos esse argumento logo adiante, pois, antes, a tentativa será a de compreender como os jogos seriam

realizados pelas crianças a partir da perspectiva benjaminiana, e assim ligá-lo a um caminho possível para a criação artística.

O ensaio “Caçando borboletas” começa com a lembrança de Benjamin dos dias ensolarados e despreocupados, sem colégio, na residência da família nos arredores de Berlim. No quarto, o “pequeno” encontra pendurada a coleção de borboletas que foram capturadas no jardim e expostas como troféus de diferentes espécies e tamanhos: “Piérides da couve gastas, mariposas cor de enxofre com asas muito brilhantes” (2000, p. 80). Olhar para a coleção ascende na criança, novamente, o impulso para a caça: “Aqui a criança se perde com deleição dentro de uma natureza que ela percebe como selvagem, dentro de uma floresta, como ele se extravia dentro de um labirinto” (LACOSTE, 2005, p. 28). Entregar-se ao ato de caçar é, assim como percorrer os labirintos do bairro de Tiergarten, um ato de explorar o desconhecido (2005, p. 28).²⁶⁵

(...) relembavam as ardorosas caçadas que tão frequentemente me atraíam dos caminhos bem cuidados do jardim para lugares ermos, onde me defrontava impotente com a conjuração do vento e dos perfumes, das folhagens e do sol, que possivelmente comandavam o vôo das borboletas. Esvoaçavam em direção a uma flor, paravam sobre ela. Com a rede levantada, esperava tão-só que o encanto, que parecia se operar da flor para aquele corpo frágil escapava para o lado com suaves impulsos para imediatamente sombrear, imóvel, outra flor e, quase no mesmo instante, abandoná-la sem tê-la tocado (2000, p. 81).

Ao perceber uma linguagem estranha na relação sensível entre flor e borboleta, a criança é tomada por uma hesitação, uma espécie de oscilação que a colocaria em um estado de “suspensão”, e seu desejo seria o de se dissolver em “luz” e “ar” (LINDNER, 1988, p. 42). Esse movimento produziria uma espécie de mimetismo entre aquele que deseja e o objeto desejado, buscando diminuir assim o medo do encontro (GAGNEBIN, 1984). Nesse mimetismo, o desejo se materializa e se realiza em cada batida de asas, ritmando um balanço

²⁶⁵ Cabe apenas salientar que o primeiro ensaio do livro *Infância em Berlim* leva o nome de *Tiergarten*, que evoca o bairro de Berlim e a iniciação de Benjamin à cidade (LACOSTE, 1988, p. 09).

fascinante que toca a criança. Ao se deparar com a força da natureza, ela buscava decifrar os percursos sinuosos e caprichosos do vôo dos insetos (LACOSTE, 2005, p. 28). A criança poderia acessar assim uma “linguagem estranha”, ou uma “linguagem geral”, para lembrarmos o título de um dos primeiros textos de Benjamin sobre o problema da linguagem intitulado “Linguagem em geral e linguagem humana”. Ao transformar-se, tornar-se outro, ela acessaria uma “linguagem desconhecida” compreendendo então os movimentos sinuosos da borboleta (2005, p. 28 - 29). O processo que rege essa aproximação entre a criança e a borboleta implica uma espécie de *jogo mimético*, e a criança absorveria outra maneira de ser, não sendo esse encontro apenas um ato de reconhecimento de semelhanças, mas também de produção das mesmas, a qual se manifesta quando a criança explora ser borboleta, ou tantas outras possibilidades que permitem-lhe descobrir e produzir semelhanças no mundo. Essa espécie de metamorfose pode ser encontrada em outras narrativas de *Infância em Berlim*, como, por exemplo, na narrativa “As cores” em que o “pequeno” se transformaria em “bolha de sabão”:

Acontecia o mesmo com minhas aquarelas, onde as coisas me abriam seu regaço tão logo as tocava com uma nuvem úmida. Coisa semelhante se dava com as bolhas de sabão. Viajara dentro delas por todo o recinto e misturavam-me ao jogo de cores de suas cúpulas até que se rompessem. (2000, p. 101).

Ou ainda, em “Esconderijos” em que os lugares secretos se tornam lugares fantásticos:

Por isso expulsava com um grito forte o demônio que assim me transformava, quando me agarrava aquele que me estava procurando. Na verdade, não esperava sequer esse momento e vinha ao encontro dele um grito de autoliberação (2000, p. 91).

Em *Doutrina das semelhanças*, Benjamin estabelece um paralelo entre *ontogênese* e *filogênese*, e relacionando-os, a partir da evolução de um organismo e da espécie, explora o conceito de capacidade mimética. De acordo com Lindner, retomando os argumentos de Benjamin sobre sua teoria das semelhanças, a criança dispõe de um dom de reconhecer e

estabelecer semelhanças que a liga aos ritos arcaicos de uma espécie²⁶⁶. Nesses momentos mágicos, o corpo dela se aproximaria ao objeto desejado a partir de um prolongamento de seu próprio corpo que não teria sofrido proibições (LINDNER, 1988, p. 17). Em um esconderijo, por exemplo, a criança se perceberia como uma espécie de mágico ao compactuar com o mundo circundante uma aproximação de “perigo mortal” com o mundo que o cerca (LINDNER, 1988, p. 17).

Ao explicar a filogênese da linguagem pela ontogênese do aprendizado da linguagem falada, Benjamin afirma que a criança, na tentativa de assimilar palavras de difícil compreensão, “representa”, brincando com o corpo inteiro, os nomes e assim aprenderia a falar (GAGNEBIN, 1997, p. 98). Essa atitude não deveria se tomada como uma pretensa ingenuidade, como sugere Gagnebin, pelo contrário, as crianças buscariam o aspecto material da linguagem, processo que envolve todos os sentidos: visual, tátil, auditivo, momento em que o corpo todo estaria envolvido (GAGNEBIN, 1997, p. 98):

No dia seguinte, pus-me debaixo da cadeira e estendia a cabeça para fora; isso era um ‘esconderijo-de-cabeça’ [kopf-verstich]. Se, ao fazer isso, eu me desfigurava e a palavra também, eu só fazia o que devia fazer para criar raízes na vida. Aprendi em tempo a embrulhar-me nas palavras, que eram, de fato, nuvens (BENJAMIN, *apud*. GAGNEBIN, p. 97).

Esse processo de aprendizado não seria automatizado, no sentido de “como seguir o modelo”, mas aparece, antes, entre a conquista do sentido e de sua desconfiguração (LINDNER, 1988, p. 17). Esse mesmo processo pode ser encontrado na aquisição da escrita, processo que, segundo Benjamin, também não se limita a uma cópia ou uma reprodução, pois, ao escrever uma palavra, a criança busca desenhar uma imagem (GAGNEBIN, 1997, p. 98). Os esconderijos, assim como um universo de possibilidades contido dentro de uma casa, constituem para elas um mundo em que os “objetos” ganham “significações próprias”. Ocorre então uma espécie de metamorfose entre o “caçador”

²⁶⁶ Segundo Lacoste, citando Freud, o *totem*, entendido aqui, de um modo geral, como uma ligação “supersticiosa” entre uma pessoa e uma espécie, reconstitui rituais mágicos ancestrais que celebram momentos importantes da vida humana: nascimento, maturidade, morte, dentre outros. (2005, p. 30).

e sua “presa”, cujo aspecto material dessa relação se dá em uma espécie de fusão entre os dois, fazendo com que a “antiga lei da caça” surja:

Entre nós começava a se impor o antigo estatuto da caça: quanto mais me achegava com todas as fibras ao inseto, quanto mais assumia intimamente a essência da borboleta, tanto mais ela adotava em toda a ação o matiz da decisão humana, e, por fim, era como se a captura fosse o único preço pelo qual minha condição de homem pudesse ser reavida (2000, p. 81).

O caminho dessa metamorfose aqui é difícil. Pois, o caçador consome a morte da presa. Se, por um lado, esse momento é acompanhado pela violência e destruição da morte, por outro, carrega uma espécie de graça quando uma comunicação se manifesta entre borboleta e criança. Como uma espécie de “telepatia”, para usar o termo de Lacoste, algo é revelado à criança, uma lei contida é tocada a partir daquela “linguagem geral” e, nas palavras de Benjamin: “Sua volúpia sanguinária diminuía à medida que crescia sua confiança” (2000, p. 81). Um modo de compreender essa “afirmação de confiança”, aqui ainda apreendido pelo caminho tortuoso da morte, seria feito a partir de uma tentativa de substituir o “desespero” – o que se veria em torno seriam apenas ruínas –, por uma “força”, a qual impulsionaria a realização, por exemplo, de uma coleção de borboletas ou de uma obra de arte (LACOSTE, 1986, p. 36)²⁶⁷.

²⁶⁷ Ao final da narração, na última frase, Benjamin sugere: “E por isso a Postmam de minha infância jaz num ar tão azul, como se as bruxas e almirantes, as de olhos de pavão e as da aurora, estivessem espalhadas na superfície esmaltada de uma porcelana de Limoges, na qual sobressaem no fundo azul as ameias e as muralhas de Jerusalém” (2000, p. 82). Muitas questões poderiam ser levantadas a partir dessa frase. Aquilo que nos interessa mencionar é a imagem de uma infância que mergulha em um “ar azul”, o que nos leva, junto com a crítica, aos textos sobre o surrealismo, escritos por Benjamin em diversos momentos de sua vida. Mergulhar em um azul profundo parece ser o movimento que permite ao escritor acessar outro “terreno”: o inconsciente, como se sabe, tão íntimo ao surrealismo. Como Benjamin mesmo revela em artigos, ele possui intenções próximas ao movimento (LEHMANN, 1986, p. 83). Assim como o poeta, a criança poderia decifrar os signos ocultos das coisas, e perceber, de acordo com Lacoste, as ruínas que configurariam o presente (2005, p. 23). A criança cria de maneira surrealista essas relações (LEHMANN, 1986, p. 77) e, em uma espécie de embriaguez, palavra esta

Benjamin vê na liberdade infantil, com a qual a criança estabelece relações com seres ou com o mundo das coisas, uma possibilidade pacífica de um caminho a seguir, podendo inclusive entrar em contato com leis antigas ou com o passado, e trazê-los ao presente, sem violência (LACOSTE, 2005, p. 37)²⁶⁸. Esse movimento pacífico é sugerido em “Caçando borboletas”. Se lembrarmos, em um primeiro contato, ela materializa seu desejo em cada batida de asas da borboleta, que a toca como um “sopro embriagante”, compartilhando assim aquela linguagem estranha em que se comunicam borboleta e flor:

(...) onde me defrontava impotente com a conjuração do vento e dos perfumes, das folhagens e do sol, que possivelmente comandavam o vôo das borboletas. Esvoaçavam em direção a uma flor, pairavam sobre ela. Com a rede levantada, esperava tão-só que o encanto, que parecia se operar da flor para aquele par de asas cumprisse sua tarefa; então aquele corpo frágil escapava para o lado com suaves impulsos para imediatamente sombrear, imóvel, outra flor e, quase no mesmo instante, abandoná-la sem tê-la tocado (2000, p. 81).

No entanto, o caminho em “Caçando borboletas” ainda é o da morte, que é acompanhado pela destruição e violência:

E em que estado ficara aquele território às minhas costas: o capim vergado, as flores pisoteadas; ainda por cima, o caçador havia lançado o próprio corpo atrás da rede. E apesar de tanto estrago, tanta deselegância e violência, a borboleta assustada permanecia trêmula, e cheia de graciosidade, numa dobra da rede (2000, p. 81).

Esse caminho aproxima-se ao conceito alegórico de arte: a criança compõe uma coleção de borboletas. Para capturá-las, o

utilizada por Lehmann referindo-se aos poemas em prosa de Baudelaire, ela parece apreender de modo novo o mundo, cujo significado não está fixo, mas busca significar alguma coisa (LEHMANN, 1986, p. 78).

²⁶⁸ Cabe aqui uma observação. De acordo com Lehmann, Benjamin não pensaria em arquétipos primitivos como imutáveis, mas estes estariam sujeitos às variações da história, sujeita, portanto, a contínua inovação (1986, p. 86).

“pequeno” deixa rastros de destruição pelo jardim: “E que estado ficara aquele território às minhas costas: o capim vergado, as flores pisoteadas” (2000, p. 81). Em meio a essa destruição, em que um sentimento de melancolia parece entrar em cena, a criança arranja sua *alegoria*:

(...) mesmo quando já a resgatara totalmente, era-me árduo percorrer o caminho entre o palco de minha ditosa caçada e minha base, onde, de um tambor de herborista, iam surgindo éter, algodão, alfinetes de cabeça colorida e pinças (2000, p. 81).

Buscamos apresentar aqui como Benjamin compreende um ato de criação, sob a perspectiva da capacidade mimética no universo infantil e, por sua vez, suas relações com a *alegoria*. Apresentado esse ponto, portanto, agora a tentativa no corpo do texto é justificar algumas escolhas relacionando: alegoria, jogo e capacidade mimética.

ANEXO II

Partitura de texto:

Vladimir: Assovio

Vladimir: Você de novo! Venha que lhe dou um abraço.

Estragon: Não me toque!

Vladimir: Você quer que eu vá embora? Gogo. Eles bateram outra vez? Gogo! Onde é que você passou a noite?

Estragon: Não me toque! Não me faça perguntas! Não fale comigo! Fique comigo!

Vladimir: Alguma vez eu o abandonei?

Estragon: Você me deixou partir.

Vladimir: Olhe para mim. Olhe para mim, já disse!

Estragon: Que dia!

Vladimir: Quem bateu em você? Me conte!

Estragon: Outro dia sem sentido.

Vladimir: Ainda não.

Estragon: Pra mim já está tudo terminado, não importa o que aconteça. Ouvi você cantando.

Vladimir: É verdade.

Estragon: Isso me deixou liquidado. Eu disse: ele ficou sozinho, pensa que eu fui embora e ainda por cima canta.

Vladimir: Ninguém controla seu temperamento. Eu me senti muito bem o dia inteiro. Durante a noite eu não levantei nenhuma vez!

Estragon: Está vendo, você fica melhor quando eu não estou.

Vladimir: Eu senti sua falta e ao mesmo tempo fiquei feliz. Não é estranho?

Estragon: Feliz?

Vladimir: Talvez não seja a palavra exata.

Estragon: E agora?

Vladimir: Agora? Aqui está você... Aqui estamos nós... Aqui estou eu.

Estragon: Está vendo, você fica pior quando eu estou por perto. Eu também me sinto melhor sozinho.

Vladimir: Então por que você sempre volta?

Estragon: Não sei.

Vladimir: Mas eu sei. É porque você não sabe se defender. Eu não teria deixado que eles batessem em você.

Estragon: Você não poderia impedir.

Vladimir: Por quê?

Estragon: Eram dez.

Vladimir: Não é isso, eu digo que não teria deixado você fazer o que estava fazendo.

Estragon: Eu não estava fazendo nada.

Vladimir: Então, por que eles bateram em você?

Estragon: Não sei.

Vladimir: Não, Gogo, a verdade é que você não compreende certas coisas que eu compreendo. Você deveria saber disso.

Estragon: Eu juro que eu não estava fazendo nada.

Vladimir: Talvez não. Mas é o jeito de fazer que interessa, o jeito. Se você quer continuar vivendo. Enfim, chega de falar nisso. Você voltou e eu estou bem contente.

Estragon: Eram dez.

Vladimir: Você no fundo deve estar bem contente.

Estragon: De quê?

Vladimir: De ter me encontrado de novo.

Estragon: Será?

Vladimir: Diga que sim, esmo que seja mentira.

Estragon: Dizer o quê?

Vladimir: Diga: estou contente.

Estragon: Estou contente.

Vladimir: Eu também.

Estragon: Eu também.

Vladimir: Estamos contentes.

Estragon: Estamos contentes. Que é que a gente faz, agora que estamos contentes?

Vladimir: Esperamos Godot.

Estragon: É verdade.

Vladimir: As coisas mudaram de ontem para hoje.

Estragon: E se ele não vier?

Vladimir: A gente vê depois. Eu lhe digo que as coisas mudaram de ontem para hoje.

Estragon: Tudo escoa.

Vladimir: Olhe a árvore.

Estragon: Nunca se desce duas vezes pelo mesmo pus.

Vladimir: A árvore, a árvore.

Estragon: Ela não estava aí ontem?

Vladimir: Claro que estava. Não lembra que a gente quase se enforcou nela? É. Quase. Mas você não quis.

Estragon: Você está sonhando.

Vladimir: Será possível que já se esqueceu?

Estragon: Eu sou assim. Ou esqueço logo ou não esqueço mais.

Vladimir: E de Pozzo e Lucky, você se esqueceu também?

Estragon: Pozzo e Lucky!

Vladimir: Ele se esqueceu de tudo!

Estragon: Eu me lembro de um doido que me deu um pontapé e depois se fez de bobo.

Vladimir: Esse era Lucky.

Estragon: Eu me lembro. Mas quando foi isso?

Vladimir: E o que estava com ele, não se lembra?

Estragon: O que me deu um osso.

Vladimir: Esse era Pozzo.

Estragon: E isso tudo foi ontem?

Vladimir: Claro que sim.

Estragon: E aqui mesmo?

Vladimir: Claro! Não reconhece o lugar?

Estragon: Reconhece! O que há para reconhecer? Toda a merda da minha vida eu chafurdei na lama! E você fica falando de cenografia! Olha essa merda! Eu nunca sai daqui!

Vladimir: Calma, calma.

Estragon: Você e suas paisagens! Por que não me fala dos vermes?

Vladimir: Mesmo assim, você não vai me dizer que isto se parece com o País de Gales, por exemplo.

Estragon: O País de Gales! Que é que tem a ver com o País de Gales?

Vladimir: Mas você já esteve no País de Gales.

Estragon: Não, eu nunca estive no País de Gales! Minha vida de merda foi toda cagada aqui mesmo. No País da Merda!

Vladimir: Mas nós estivemos lá, eu ponho a mão no fogo. A gente trabalhava na colheita para um homem chamado... Como é que se chamava o homem, num lugar chamado... Como é mesmo que se chamava o lugar? Você não se lembra?

Estragon: Pode ser. Mas eu não percebi.

Vladimir: Lá é tudo vermelho.

Estragon: Eu não percebi nada, já disse!

Vladimir: Você é uma companhia difícil, Gogo.

Estragon: É melhor a gente se separar.

Vladimir: Você sempre diz isso. E toda a vez você volta.

Estragon: O melhor seria me matar, como o outro.

Vladimir: Que outro? Que outro?

Estragon: Como bilhões de outros.

Vladimir: A cada um a sua pequena cruz. Até que morra. E seja esquecido.

Estragon: Nesse meio tempo, vamos conversar com calma, já que a gente é incapaz de calar a boca.

Vladimir: É verdade, somos inesgotáveis.

Estragon: É para não pensar.

Vladimir: Temos essa desculpa.

Estragon: É para não ouvir.

Vladimir: Temos esse motivo.

Estragon: Todas as vozes mortas.

Vladimir: Fazem um ruído de asas.

Estragon: De folhas.

Vladimir: De areia.

Estragon: De folhas.

Vladimir: Falam todas ao mesmo tempo.

Estragon: Cada uma para si.

Vladimir: Talvez sussurram.

Estragon: Murmuram.

Vladimir: Cochicham.

Estragon: Murmuram.

Vladimir: Que é que dizem?

Estragon: Falam de suas vidas.

Vladimir: Viver não foi o bastante.

Estragon: Tem que falar da vida.

Vladimir: Morrer não foi bastante.

Estragon: Não é o suficiente.

Vladimir: Fazem um ruído de plumas.

Estragon: De folhas.

Vladimir: De cinzas.

Estragon: De folhas.

Vladimir: Diga alguma coisa!

Estragon: Estou tentando.

Vladimir: Diga qualquer coisa!

Estragon: Que vamos fazer agora?

Vladimir: Vamos esperar Godot.

Estragon: É mesmo.

ANEXO III

Partitura de texto: *Godot em dias felizes*

Vladimir: Nessa hora
Em que aflora
Essa paixão
Nas magias
Na euforia
Da junção
Na procura louca
Do amor que eu vi
Dos desejos puros
Só existo em ti.

Estragon: Nada a fazer.

Vladimir: Estou começando a concordar com essa opinião. Toda a minha vida eu disse: “Calma Vladimir, você ainda não tentou tudo”. E recomeçava a luta. Então você está aí de novo.

Estragon: Estou?

Vladimir: Fico alegre em vê-lo. Pensei que você estivesse ido embora para sempre.

Estragon: Eu também.

Vladimir: Juntos outra vez! Precisamos festejar isso. Levante que lhe dou um abraço.

Estragon: Agora não.

Vladimir: Pode-se saber onde vossa alteza passou a noite?

Estragon: Num fosso.

Vladimir: Num fosso! Onde?

Estragon: Por aí.

Vladimir: E eles lhe bateram?

Estragon: Se me bateram? Claro que me bateram.

Vladimir: Os mesmos de sempre?

Estragon: Os mesmos? Não sei. (*Pausa*) Você tem certeza que é aqui?

Vladimir: O quê?

Estragon: Que era para esperar?

Vladimir: Ele disse perto da árvore. Você vê outras árvores?

Estragon: Que árvore é essa?

Vladimir: Parece um chorão.

Estragon: E as folhas?

Vladimir: Devem estar mortas?

Estragon: Não choram mais.

Vladimir: Pode ser que não seja a estação.

Estragon: Acho que é um arbúsculo.

Vladimir: Um arbusto.

Estragon: Um arbúsculo.

Vladimir: Um... o que você quer insinuar? Que a gente errou o lugar?

Estragon: Ele já deveria estar aqui.

Vladimir: Ele não garantiu que vinha.

Estragon: E se ele não vier?

Vladimir: A gente volta amanhã.

Estragon: E depois de amanhã.

Vladimir: É possível.

Estragon: E assim por diante.

Vladimir: O problema é que...

Estragon: Até que ele apareça.

Vladimir: Você não tem piedade.

Estragon: A gente já veio ontem.

Vladimir: Ah, não, é aí que você se engana.

Estragon: O que a gente fez ontem?

Vladimir: O que a gente fez ontem?

Estragon: É.

Vladimir: Ora... Você é o rei da confusão.

Estragon: Para mim, a gente veio aqui ontem.

Vladimir: Você reconhece o lugar?

Estragon: Eu não disse isso.

Vladimir: Está vendo.

Estragon: Isso não faz diferença.

Vladimir: Tudo igual... essa árvore... esse lamaçal.

Estragon: Que tal se a gente se enforcasse?

Vladimir: É um modo de se masturbar.

Estragon: A gente goza?

Vladimir: Completamente.

Estragon: Vamos nos enforcar imediatamente.

Vladimir: Num galho? Não tenho confiança.

Estragon: Sempre se pode tentar.

Vladimir: Então vá.

Estragon: Você primeiro.

Vladimir: Não, primeiro você.

Estragon: Por quê?

Vladimir: Você é mais leve.

Estragon: Por isso mesmo.

Vladimir: Não compreendo.

Estragon: Raciocina.

Vladimir: Não compreendo.

Estragon: Eu explico. O galho... o galho.... Mas veja se compreende!

Vladimir: Minha única esperança é você.

Estragon: Gogo magro; o galho não quebra; Gogo morre. Didi pesado; o galho quebra; Didi fica sozinho. Enquanto que...

Vladimir: Não tinha pensado nisso.

Estragon: Se o galho enforca você, enforca a mim também.

Vladimir: Mas será que eu sou o mais pesado?

Estragon: Você que diz. Eu não sei. Há uma chance em duas. Mais ou menos.

Vladimir: Então vamos fazer o quê?

Estragon: Nada. É mais prudente.

Estragon: Nós não estamos presos? Nós não estamos...

Vladimir: Escute!

Estragon: Não ouço nada.

Vladimir: Pssst! Nem eu.

Estragon: Você me assustou.

Vladimir: Pensei que fosse ele.

Estragon: Quem?

Vladimir: Godot.

Vladimir: O que vamos fazer?

Estragon: Não há nada a fazer.

Vladimir: Não quer brincar?

Estragon: O quê?

Vladimir: De Pozzo e Lucky.

Estragon: Não conheço.

Vladimir: Eu sou Lucky, você o Pozzo. Sua vez!

Estragon: O que eu tenho que fazer?

Vladimir: Me mande pensar.

Estragon: O quê?

Vladimir: Diga: pense, porco!

Estragon: Pense, porco!

Vladimir: Xingue-me!

Estragon: Boa idéia, vamos nos insultar.

Vladimir: Idiot!

Estragon: Crétin!

Vladimir: Misérable!

Estragon: Crétin!

Vladimir: Stupide!

Estragon: Critique!

Vladimir: Oh!

Estragon: Agora vamos fazer as pazes.

Vladimir: Gogo!

Estragon: Didi!

Vladimir: Venha aos meus braços!

Estragon: A seus braços?

Vladimir: A meu peito.

Estragon: Lá vou eu!

Vladimir: Como o tempo passa quando a gente se diverte!

Estragon: Que é que a gente faz agora?

Vladimir: Poderíamos fazer os nossos exercícios.

Estragon: Nossos movimentos.

Vladimir: Nossos alongamentos.

Estragon: Nossos relaxamentos.

Vladimir: Nossas flexões.

Estragon: Nossos relaxamentos.

Vladimir: Para nos aquecer.

Estragon: Para nos acalmar.

Vladimir: Vamos lá.

Estragon: Chega. Já estou cansado.

Vladimir: Estamos destreinados. Que tal respirar um pouco?

Estragon: Eu não quero mais respirar.

Vladimir: Você tem razão. Vamos fazer o quatro, pra ver como vai nosso equilíbrio.

Estragon: O quatro?

Vladimir: Sua vez.

Estragon: Você acha que Deus está me vendo?

Vladimir: Você tem que fechar os olhos.

Estragon: Deus tenha piedade de mim!

Vladimir: E de mim?

Estragon: De mim! De mim! Piedade de mim! De mim!

Vladimir: De mim!

Estragon: Não foi mal como prólogo!

Vladimir: É verdade, somos inesgotáveis.

Estragon: É para não pensar.

Vladimir: Temos essa desculpa.

Estragon: É para não ouvir.

Vladimir: Temos esse motivo.

Estragon: Todas as vozes mortas.

Vladimir: Um rumor de asas.

Estragon: De folhas.
Vladimir: De areia.
Estragon: De folhas.
Vladimir: Falam todas ao mesmo tempo.
Estragon: Cada uma para si.
Vladimir: Talvez sussurram.
Estragon: Murmuram.
Vladimir: Cochicham.
Estragon: Murmuram.
Vladimir: Que é que dizem?
Estragon: Falam de suas vidas.
Vladimir: Viver não foi o bastante.
Estragon: Tem que falar da vida.
Vladimir: Morrer não foi bastante.
Estragon: Não é suficiente.
Vladimir: Como ruflar de plumas.
Estragon: De folhas.
Vladimir: De cinzas.
Estragon: De folhas.
Vladimir: Diga alguma coisa!
Estragon: Estou tentando.
Vladimir: Diga qualquer coisa!
Estragon: Que vamos fazer agora?
Vladimir: Estamos esperando Godot.
Estragon: É mesmo.

ANEXO IV

Partitura de texto: *Godot*

Estragon: Tem certeza de que era hoje?

Vladimir: O quê?

Estragon: Que ele marcou o encontro.

Vladimir: Ele disse sábado. Acho.

Estragon: Você acha.

Vladimir: Eu devo ter tomado nota.

Estragon: Mas qual sábado? E hoje é sábado? E se for domingo? Ou segunda? Ou sexta?

Vladimir: E agora?

Estragon: É claro que se ele veio ontem e não nos encontrou aqui, ele não vai voltar hoje.

Vladimir: Mas você disse que a gente veio aqui ontem.

Estragon: Posso ter me enganado. Vamos ficar quietos, está bem?

Pausa

Vladimir: Quando eu penso... todos esses anos... eu me pergunto o que é que você seria sem mim. Você seria um feixe de ossos. Sem dúvida.

Estragon: E daí?

Vladimir: É demais para um homem só. A gente devia ter pensado em desistir quando o mundo era jovem, lá por 1900. Poderíamos se atirar da Torre Eiffel! Hoje não deixariam nem subir lá.

Silêncio.

Estragon: O que foi mesmo que a gente pediu a ele?

Vladimir: A quem?

Estragon: Godot.

Vladimir: Bom... nada de muito específico.

Estragon: E o que ele respondeu?

Vladimir: Que ia ver.

Estragon: Que não podia prometer nada.

Vladimir: Tinha que pensar no assunto.

Estragon: Com muita calma.

Vladimir: Consultar a família.

Estragon: Os amigos.

Vladimir: Os agentes.

Estragon: Os correspondentes.

Vladimir: Os livros.

Estragon: A conta bancária.

Vladimir: Antes de se decidir.

Estragon: É normal.

Vladimir: Não é?

Estragon: Acho que é?

Vladimir: Eu também.

Longo silêncio.

Vladimir: Não há nada a fazer.

Estragon: Não agüento mais.

Vladimir: Quer um rabanete?

Estragon: Só tem isso?

Vladimir: Tem rabanete e nabo.

Estragon: Não tem cenoura?

Vladimir: Não, além do mais você exagera com as cenouras.

Pausa

Juntos: Será que...

Vladimir: Oh, perdão.

Estragon: Prossiga.

Vladimir: Você primeiro.

Estragon: Não, você primeiro.

Vladimir: Eu o interrompi.

Estragon: Pelo contrário.

Vladimir: Seu macaco cerimonioso.

Estragon: Seu porco formalista.

Vladimir: Termine a sua!

Estragon: Termine a sua!

Pausa

Vladimir: Você é uma companhia difícil, Gogo.

Estragon: É melhor a gente se separar, Didi.

Vladimir: Você sempre diz isso. Toda vez você volta.

Estragon: O melhor seria me matar, como outro.

Vladimir: Que outro? Que outro?

Estragon: Como bilhões de outros.

Silêncio

Vladimir: É tão difícil.

Estragon: E se você cantasse?

Vladimir: Não, não. Quem sabe a gente não podia começar tudo de novo.

Estragon: Isso não seria difícil.

Vladimir: Começar de qualquer coisa.

Vladimir: Mas é preciso uma decisão.

Estragon: É.

Silêncio

Estragon: Há quanto tempo estamos juntos?

Vladimir: Não sei. Acho que uns cinquenta anos.

Estragon: Você se lembra do dia em que eu me atirei no rio?

Vladimir: Estávamos na colheita de uvas.

Estragon: Você me pescou.

Vladimir: Tudo está morto e enterrado.

Estragon: Eu me pergunto se não teria sido melhor que a gente tivesse ficado sozinho cada um por si. Nós não fomos feitos para a mesma estrada.

Vladimir: Isso nunca se sabe.

Estragon: Não, nunca se sabe nada.

Vladimir: Então, vamos?

Estragon: Vamos.

Ninguém se move.

ANEXO V



Encontrada no site:

http://www.google.com.br/search?q=melancolie+durer&hl=pt-BR&rlz=1C2SAVI_enBR521BR521&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=D36BUYToDKPu0gGGiYDwCw&ved=0CC0QsAQ&biw=1280&bih=662

Deux hommes contemplant la lune, Casper David Friedrich



Homme et une femme contemplant la lune, Caspar David Friedrich



Encontradas no site:

<http://www.cndp.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/beckett/samuel-beckett-la-musique-la-peinture-la-scene.html>